
NATHALIE BÄSCHLIN

Fragile Werte

DISKURS UND PRAXIS DER RESTAURIERUNGSWISSENSCHAFTEN 1913–2014

[transcript]

Nathalie Bäschlin
Fragile Werte – Diskurs und Praxis der Restaurierungswissenschaften 1913–2014

Image, Band 172



Nathalie Bäschlin geb. 1967, ist Chefrestauratorin am Kunstmuseum Bern sowie Dozentin an der Hochschule der Künste Bern und promovierte am Graduiertenkolleg Studies in the Arts (SINTA) an der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern. Sie praktiziert, forscht und lehrt zu Themen der Restaurierung im Spannungsfeld zwischen Kunstgeschichte und Naturwissenschaften. Die Autorin lebt mit Ihrer Familie in Bern.

NATHALIE BÄSCHLIN

Fragile Werte

DISKURS UND PRAXIS DER RESTAURIERUNGSWISSENSCHAFTEN 1913–2014

[transcript]

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung
der wissenschaftlichen Forschung.



Schweizerischer Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen im transcript Verlag 2020

Umschlagkonzept: andrea dreier grafik
Umschlagabbildung: Detail aus Landschaft IV, 2014, Klodin Erb
Lektorat: Angelika Wulff
Gestaltungskonzept und Satz: andrea dreier grafik
Bildbearbeitung: Markus Mühlheim, Bildkultur
Druck: Friedrich Pustet GmbH & Co. KG, Regensburg
Print-ISBN 978-3-8376-5121-8
PDF-ISBN 978-3-8394-5121-2
doi.org/10.14361/9783839451212

Besuchen Sie uns im Internet: www.transcript-verlag.de
Die aktuelle Vorschau unter: www.transcript-verlag.de/vorschau-download

INHALT

Teil 2
KATALOG

BIBLIOGRAFIE

ANHANG

Vorwort

Mein Blick auf Kunstwerke ist von der langjährigen beruflichen Tätigkeit als Restauratorin in einem Museum geprägt. Ich richte mein Augenmerk auf das materielle Artefakt und seine sichtbaren Veränderungen im Verlauf der Zeit. Die Materialeigenschaften und die künstlerischen Ideen verbinden sich zu einem Beziehungsnetz, das sich nicht festschreiben lässt und wandelbar bleibt. Zeitbedingte Veränderungen des Kunstwerks ermöglichen neue spannungsvolle Lektüren, die auch im Widerspruch stehen können zu dem vermuteten, ursprünglichen Erscheinungsbild und der künstlerischen Intention. Die transitorisch angelegte Zerfallskunst der 1960er Jahre und ihre überraschend geglückte Vereinnahmung durch die Museen hat die Rezeption von Altersspuren und die Formulierung unseres Bewahrungsauftrages nachhaltig geprägt. Ein fragiles Kunstwerk ist empfindlich und womöglich zeitlich nur begrenzt haltbar. Wir schreiben ihm heute einen hohen Grad an materieller Authentizität zu. Das *Fragile* entwickelte sich über das Materielle hinaus zu einer eigenständigen Wertekategorie. Der Diskurs darüber und seine Reflexion in den künstlerischen Produktionsprozessen und der Rezeption lässt sich auch als Beitrag zur Erforschung von Modernisierungsprozessen verstehen.

Im Zuge meiner praktischen Erfahrungen als Restauratorin betreue ich, gemeinsam mit einem spezialisierten Team, die Sammlung eines Museums, das längst nicht mehr nur die Gattungen Gemälde, Skulpturen und Grafik, sondern ebenso neue Medien, Installationen und Performancekunst beherbergt und ausstellt. Die Bedeutung des *Fragilen* in der Kunstproduktion und der Rezeption drängt sich im Umfeld dieser neuen künstlerischen Umsetzungen geradezu auf. Umso spannender schien mir die Beobachtung, dass sich die Fragilitätsthese bereits an „klassischen" Gemälden aufzeigen lässt und auf diese Weise einen historisch orientierten Zugang

zur Erforschung dieses Phänomens eröffnet. Hier setzt die Recherche meines Buches an.

Das Interesse an diesem Themenkreis führte mich zu der berufsbegleitenden Dissertation an der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und zu diesem Buch.

Prof. Dr. Peter J. Schneemann, Institut für Kunstgeschichte, Universität Bern, und Prof. Dr. Stefan Wülfert, Konservierung und Restaurierung, Hochschule der Künste Bern, danke ich für die Begleitung der Dissertation, das Interesse und dafür, dass sie mir neue Denkwelten eröffnet haben. Dem Kunstmuseum Bern, der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung sowie Frau Dr. Nina Zimmer, Direktorin Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee, danke ich für das Vertrauen und den Zugang zu den wunderbaren und fragilen Werken. Dr. Aviva Burnstock und Dr. Elisabeth Reissner, Department of Conservation and Technology Courtauld Institute, gilt mein ausserordentlicher Dank für die grosszügige Öffnung ihres Institut-Archivs.

Ebenfalls zu grossem Dank verpflichtet bin ich Herrn Prof. Dr. Andreas Burmester, ehemaliger Direktor, und Frau Eva Ortner, Direktorin, Doerner Institut München, für den Zugang zu den Archivdokumenten. Der Künstlerin Klodin Erb verdanke ich die wertvollen Informationen zu ihrem Arbeitsprozess, Dr. Stefan Zumbühl und Dr. Nadim Scherrer die analytischen Untersuchungen an den Malschichtproben.

Meinen Kolleg_innen im Kunstmuseum Bern und an der Hochschule der Künste Bern, besonders Dr. Kathleen Bühler, Agathe Jarczyk und Matthias Läuchli bin ich für die inspirierenden Gespräche und die interessanten Hinweise sehr verbunden. Meinen Freund_innen, Eltern und Schwestern danke ich für ihre Unterstützung, Elodie und Adrian für den grossartigen Rückhalt und die Geduld.

Das Buch und die Open-Access-Publikation wären ohne die finanzielle Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung nicht möglich gewesen. Andrea Dreier verdanke ich die wunderbare grafische Gestaltung und Angelika Wulff das überaus hilfreiche Lektorat.

Einleitung

Fragil umfasst ein breites Spektrum an Bedeutungen: Auf der einen Seite steht die *Zerbrechlichkeit* als Materialeigenschaft – die geringe Materialfestigkeit, die in der mangelnden Kohäsion und Scherfestigkeit begründet ist, oder die hohe Materialsprödigkeit, die bei mechanischer Belastung zu Deformation und Sprödbruch führen kann. Auf der anderen Seite des Spektrums befinden sich im übertragenen Sinn *Schwäche* und *Vergänglichkeit*.[1] Der Duden schlägt zudem *zart*, *empfindlich* und *fein* vor. Synonymanfragen ergeben auch *Anmut* und *Zierlichkeit.* Es geht um nicht-stabile, verletzliche Konstitutionen, die zwischen prekär und zart und zwischen anmutig und schwach oszillieren. Im Alter erfahren wir mit der Fragilisierung einen allmählichen Verlust der physiologischen und sensomotorischen Fähigkeiten. Die Fragilität tritt ein, wenn die kritische Schwelle zur Schwäche erreicht ist. Global zeichnen sich negative Konnotationen des Fragilen im Kontext von Ökologie und Ökonomie, von Ausbeutung und Armut ab. Positive Konnotationen finden sich im filigran, präzise und kunstvoll gestalteten Handwerk bis hin zum kostbaren, seltenen und dafür besonders schützenswerten Artefakt. Es liegt auf der Hand, das *Fragile* bewegt sich zwischen affirmativen und verunsichernden oder gar beängstigenden Deutungen.

1 Fragil, Fragilität leitet sich von dem lat. *fragilis*, *fragilitas* ab. Die Wortbedeutung hat sich über die Jahrtausende wenig gewandelt – das Adjektiv *fragilis* bedeutet u.a. zerbrechlich, hinfällig, vergänglich, unbeständig, aber auch schwach. Dementsprechend hat das Substantiv *fragilitas* eine ähnliches Wortfeld: Zer- bzw. Gebrechlichkeit, Vergänglichkeit, Hinfälligkeit. Vgl. Georges 1995, Sp. 2832 (für das gesamte Buch gilt: Sp. für Spalte, Pos. für Positionen, wenn nicht vermerkt verweist die Nummer auf die Seitenzahl).

Wie verhält es sich mit den positiven Wertzuschreibungen im kulturellen Umfeld? Lassen sich affirmative Konnotationen, die das *Fragile* des Materials, dessen Eigenschaften, dessen Altersschwäche oder, positiv formuliert, dessen *Patina* angehen, in eindeutige Kontexte verorten? Gibt es inhaltliche Zuschreibungen, die als Referenzen für gesellschaftliche Bedeutungszuweisungen des Fragilen genutzt werden? Rezensionen von zeitgenössischen Kunstausstellungen thematisieren das Fragile als übergreifende Kategorie, die sowohl Materialität wie auch Prozess und Verweiskraft betreffende Deutungsebenen beinhaltet. Rezensionstitel wie „Fragilität und Vitalität des Seins" oder „Fragile, offene Systeme"[2] verweisen auf Materialisierungsformen, die das Offene, das Prozessuale hervorheben und den Anspruch formulieren, dieses mit ihrer prekären und gleichsam unmittelbaren materiellen Präsenz zu vermitteln.

Andreas Reckwitz formulierte in dem 2017 erschienenen Buch *Die Gesellschaft der Singularitäten* den „starken spezifischen Kulturbegriff", der sich von dem weiten, das gesamte kulturelle Feld abdeckenden schwachen Kulturbegriff abgrenze. Die Kultur im spezifischen Sinn definiere sich über Wertzuschreibung und beziehe sich auf Objekte, denen besondere Qualitäten zugewiesen werden. Reckwitz zeigt auf, dass genau die Objekte und Entitäten, die gesellschaftlich singularisiert werden und die Zuschreibung des Besonderen erhalten, im kulturellen Umfeld Wertzuschreibung erfahren. Reckwitz' überzeugende These führt ebenso vor, dass sich viele Phänomene unserer spätmodernen Gesellschaft über Umwertungsprozesse ableiten lassen, die auf unserer Wertschätzung des Singulären und des Authentischen basieren.[3] Das Fragile, Brüchige ist immer singulär. Es liegt im Vergleich zum Standardisierten und Rationalisierten am entgegengesetzten Ende der Skala und setzt sich somit deutlich davon ab. Es befindet sich in einem Zustand der Schwebe und der Unsicherheit. Der Zustand der Schwebe erfordert hohe Präzision, ist filigran und vergänglich.

Der Publikation liegt die These zugrunde, dass sich *das Fragile* zu einer eigenen Wertekategorie entwickelt hat, die unseren Blick auf die Kunstwerke und die Formulierung unseres Bewahrungsauftrags nachhaltig beeinflusst. Sie fragt nach dem historischen Kontext und nach den Motivationen, die unsere Aufmerksamkeit auf das Fragile gelenkt haben, und wie die Auseinandersetzung mit der Fragilität die Praxis und den Diskurs des musealen Bewahrens

---

2 Die Rezensionen beziehen sich auf das Werk von Peter Roesch beziehungsweise Sandrine Pelletier und sind beide 2017 im Kunstbulletin erschienen. Vgl. Holderegger 2017, 36, von Burg 2017, 61.

3 Reckwitz 2017, Pos. 1299–1619.

durchdringt. Meine langjährige Berufserfahrung als Restauratorin, in einer Disziplin, die ihr Berufsbild in Wissenschaft und Praxis kontinuierlich hinterfragt und revidiert, prägt die Fragestellung und den Blick darauf.

Aktuelle Publikationen zu Fragen, vor die uns die Erhaltung der zeitgenössischen Kunst und die Folgen ihrer Musealisierung stellen, haben in den letzten Jahren vermehrt das Rollenverständnis der Restaurator_innen aufgenommen und in einen breiten gesellschaftlichen Diskurs eingebunden. Das tradierte Bild der weiblichen, zeitreisenden und entrückten Geheimwissenschaftlerin weicht, gemäss Walter Grasskamps überspitzter, aber treffender und amüsanter Darstellung, dem einer „skrupulösen" Wissenschaftlerin, bei der sich der Konflikt der Musealisierung von Werken „fragilen Zuschnitts" zum eigentlichen Dilemma zuspitzt.[4] Konkret diskutierte Grasskamp im erwähnten Kontext die restauratorische Sammlungsbetreuung von transitorisch angelegten oder aus unbeständigen Materialien bestehenden Werken von Dieter Roth, Andreas Slominski und Thomas Hirschhorn.[5] Als „gravierend folgenreich für sein Kunstverständnis" wertete der Autor seine Auseinandersetzung mit der sonst im musealen Kontext eher im Hintergrund agierenden Disziplin. Aus der Sicht der Restauratorin weist das im optimalen Fall dialogische Verhältnis der Künstlerproduktion und der Diskurse um die Erhaltung der Artefakte eine lange, ebenso fruchtbare wie konfliktvolle Tradition auf.

Thomas Hirschhorn wählt Materialien, die seine künstlerische Überzeugung spiegeln: Aktuelle konservatorische Einschätzungen zur Haltbarkeit von Materialien sind für ihn explizit keine Auswahlkriterien. Hirschhorn akzeptiert und begrüsst, dass über die Materialität Aspekte des Fragilen und Prekären in das Werk eingeschrieben werden. Der Künstler distanziert sich deutlich von Zuschreibungen, die sein Werk als vergängliche Kunst bezeichnen: „Mein Werk ist nicht vergänglich, es ist prekär".[6] Als Künstler habe er diese Frage beantwortet. Nun liege es am Museum, die Frage des Bewahrungsauftrages für die Sammlung zu klären.[7] Thomas Hirschhorns pointierte Haltung ist nachvollziehbar. Er nimmt selbst seine Verantwortung als Künstler wahr und erwartet dies auch von der Institution Museum. Es liegt an ihr, dem Werk und der

4 Grasskamp 2016, Pos. 1519–1804.

5 Zu neuen Formen des Umgangs mit Kunstwerken aus unbeständigen Materialien vgl. auch das Tate Modern Projekt „Gallery of Lost Art" (Tate o. J.).

6 „My work isn't ephemeral, its precarious", Grün 2010.

7 Dies bestätigte Hirschhorn der Restauratorin Maike Grün, die ein Erhaltungskonzept der Installation im Kontext des Ankaufes durch die Pinakothek der Moderne, München, konzipierte (Grün 2010, 231). Siehe auch Raymond/Hirschhorn 2018 und Bühler 2018.

Gesellschaft gegenüber sinnvolle Erhaltungskonzepte zu entwickeln, die der materiellen Fragilität gerecht werden und die disparaten Konnotationen des Prekären und Vergänglichen bewusst differenzieren. Allerdings schliessen sich dieser Aufgabe das kritische Hinterfragen der festgeschriebenen Konventionen des musealen Bewahrungsauftrags sowie ein offeneres Verständnis der Begriffe *Kunstwerk* und *Autorschaft* an. Grasskamps Votum zum „gravierend folgenreichen" Einblick in das Arbeitsfeld der Restaurator_innen legt den Bedarf an intensivem Austausch zwischen allen Beteiligten sowie die aktive Beteiligung der Restaurator_innen an öffentlich geführten kunstwissenschaftlichen Diskussionen offen.

Die Kunstproduktion der 1960er-Jahre hatte auf die Fragen des musealen Bewahrens besonders nachhaltige Wirkung. Der spannungsvolle Diskurs der „Schokoladenkunst" und des „intendierten Zerfalls" im Kontext der Fluxus-Bewegung hallt bis heute nach und wird mit neuen, der Musealisierung ebenso entgegenwirkenden Produktionen der zeitgenössischen Kunst weiter genährt. Es liegt somit auf der Hand, dass wir die materielle Fragilität von Kunstwerken, ihre Herleitung, Deutung und Bewertung im musealen Kontext in Diskursen erläutern, welche das Vergängliche und Prozessorientierte in der zeitgenössischen Kunst befragen. Die vorliegende Arbeit setzt jedoch bewusst andere Akzente und baut auf der historisch orientierten Perspektive auf. Der zeitliche Rahmen der Fragestellung umfasst das 20. Jahrhundert mit Schwerpunkten in den 1930er- und den 1970er-Jahren.

In diesem Zusammenhang erweist sich Heinz Althöfers Essay „Fragment und Ruine" von 1977 als besonders fruchtbar.[8] Althöfer wartete mit einer grossen Vielfalt an Verweisen zur Kulturgeschichte auf und zeigt deren Verbindung zur Kunstproduktion und den Bewahrungsstrategien der Zeit. Er stellte seinem Kompendium der historischen und zeitgenössischen Variationsmöglichkeiten zu den künstlerischen Auseinandersetzungen mit Vergänglichkeit und Verfall den Wandel der Bedeutung der ästhetischen Qualität von „Fragment und Ruine" zur Seite, der sich wiederum in der Geschichte der Bewahrungsstrategien niedergeschlagen hat.

Die gegenseitige Einflussnahme über rezeptionsästhetische und gesellschaftliche Themen und die durch steten Wandel geforderten *Restaurierungswissenschaften*, die an die aktuellen Themen anknüpfen und auch eigene Schwerpunkte einbringen, bilden den thematischen Rahmen der Fragestellung.

8 Althöfer 1977a.

Der im Titel verwendete Terminus der *Restaurierungswissenschaften* muss aus vielerlei Gründen erläutert werden. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, der Zeit der Grundlegung einer Theorie der Restaurierung, forderten Camillo Boito und Georg Dehio das „Konservieren, nicht Restaurieren“[9]. Der Leitsatz, ursprünglich als Korrektiv der interpretierenden und komplettierenden Praxis der Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts eingebracht, hat bis heute nachhaltige Wirkung. Es besteht allgemein Konsens darüber, dass das Bewahrende, allenfalls kurativ Konservierende, Vorrang hat vor der komplettierenden Restaurierungsmassnahme, die eher als Ausnahme denn als Regel verstanden wird. Die deutsche Berufsbezeichnung wurde dementsprechend in Konservator_in/Restaurator_in geändert, um dieser Grundhaltung gebührend Nachdruck zu verleihen.[10] Aktuelle Diskurse zur Rolle der Konservierung/Restaurierung legen das Augenmerk neu vermehrt auf die Aufgabe der Vermittlung zwischen den Akteuren und Interessengruppen im Feld der Kulturgütererhaltung. Die Konservator_innen/Restaurator_innen erforschen die materiellen Bestandteile des Kunstwerks, ihre Untersuchungsmethoden sind per se interdisziplinär angelegt, da sie naturwissenschaftliche, technische und historische Disziplinen verbinden. Dies qualifiziert sie dafür, disziplinübergreifende Entscheidungsprozesse zu koordinieren und dabei die eigenen Ergebnisse in die Diskussion einzubringen. Die strikte Trennung der konservierenden und restaurierenden Massnahmen tritt zugunsten einer auf breiter Basis abgestützten, zielformulierenden Konzeption, die den Nutzungskontext miteinschliesst, in den Hintergrund. Der im Titel dieses Buches genannte Begriff der *Restaurierungswissenschaften* begründet sich aus dieser Haltung heraus. Er bündelt übergreifend sowohl erhaltende wie auch komplettierende Massnahmen und vermittelt das über den Begriff *Restaurierung* historisch tradierte Verständnis der Nähe zur Materialität sowie die daraus resultierende Methodenvielfalt. Zudem impliziert der Plural die gleichzeitige Gültigkeit verschiedener Konzepte, die von den Akteuren kontextabhängig und für eine spezifische Anwendung verhandelt werden.

Die Methodenwahl folgt dem interdisziplinären Anspruch, daher umfasst sie neben der Archivrecherche auch die Diskurs-

9 Dehio/Riegl 1988, Boito/Mérimée/Viollet-le-Duc 2013.

10 Das Begriffspaar Konservierung/Restaurierung steht für die kurativen Massnahmen zur Erhaltung (Konservierung) und für die restauratorischen Massnahmen, welche die teilweise Wiederherstellung beschädigter Teile beinhalten. Inhaltlich ist eine scharfe Trennung schwierig. Im englischen Sprachraum wird hauptsächlich der Terminus „Conservation“ als Überbegriff verwendet. Im vorliegenden Text wird mit Rücksichtnahme auf den Textfluss meist auf die Nennung des Begriffspaares verzichtet. Siehe Schädler-Saub/Weyer 2010, 3f.

analyse für die historischen (Kunstgeschichte und Geschichte der Restaurierung) und kulturtheoretischen Quellen. Die Archivrecherchen erfolgten in zwei traditionsreichen Restaurierungsinstituten mit internationaler Ausstrahlung, dem Doerner Institut, München, und dem Courtauld Institute in London. Die Ergebnisse wurden mit exemplarischen Fallstudien korreliert. Die untersuchten Werke stammen alle aus der Sammlung des Kunstmuseums Bern, zu der ich über meine Funktion als leitende Restauratorin seit vielen Jahren Zugang habe. Die Diskussion der Fallstudien gründet auf der empirischen und analytischen Datenerfassung. Die Auswahl der Fallstudien erfolgte nach thematischen Schwerpunkten und umfasst Werke von 1913 bis 2014. Im Fokus stehen dabei vier Phänomene, denen ich für die historisch orientierte Diskussion der Fragilität besondere Bedeutung beimesse. 1. Craquelé und Schwundrisse haben eine ästhetische Funktion im Kontext der Wertschätzung von Altersspuren und sie verweisen über die Art der Ausformung auf die Materialeigenschaften und die Maltechnik. 2. Individuell erzielte Farb- und Oberflächenwirkungen erweisen sich als äusserst fruchtbar, die künstlerisch motivierte Abwendung von bewährten Maltechniken zu thematisieren. 3. Materialveränderungen, die auf Experimente und die künstlerische Einbindung des klassischen technischen Fehlers und des produktiven Scheiterns zurückzuführen sind. 4. Materialmutationen, die fortschreiten und deren Ausgang offen bleibt. Wie lassen sie sich im Kontext der heute nach wie vor prominent diskutierten Zerfallskunst einordnen? [11]

Im Kapitel *Phänomene – Motivationen – Bewertungen* werden die Ergebnisse der Fallstudien im historischen und rezeptionsästhetischen Kontext diskutiert.

Auffallend und möglicherweise überraschend scheint hier die bewusste Eingrenzung auf Gemälde. Die Malerei, die als klassisches künstlerisches Medium tradierte Regelhaftigkeit und sorgfältige Aneignung technischer Vorgehensweisen geradezu verkörpert, eignet sich besonders dafür, das Spannungsfeld zwischen dem Prozesshaften und Statischen, zwischen dem Vergänglichen, dem Nichtbeständigen und dem Dauerhaften zu untersuchen. Wann und wie wird die Regelhaftigkeit gebrochen? Welche Motivationen lassen sich nachzeichnen? Welche Widersprüchlichkeiten ergeben

11 Ein weites, zweifelsohne interessantes Feld, die gender-orientierte Diskussion fragiler Kunstwerke, deckt dieses Buch nicht ab. Würde man hier ansetzten wollen, müsste der Fokus verstärkt auf der materialsemantischen Ebene der fragilen Materialien liegen sowie der Produktionsprozesse, denen das Zerbrechliche inhärent ist. Bei den Fallbeispielen dieses Buches stehen Materialmutationen als vieldeutige, materiell und immateriell ausgebildete Zeichen im Vordergrund.

sich aus den künstlerischen Intentionen und der Eigengesetzlichkeit des Materials und wie werden sie im kulturellen Umfeld rezipiert? Welche Differenzierungen zeichnen sich für die Begriffe fragil, prekär und vergänglich ab? Die sich eröffnenden Anachronismen und Dissonanzen sollen neue Einsichten gewähren und der Vielfalt an Facetten, welche die zunehmende Relevanz der fragilen Materialität belegen, gerecht werden. Das Interesse an den Parallelen und Interaktionen der Entwicklung der Kunstproduktion und des musealen Bewahrungsanspruchs stellte eine zentrale Motivation für diese Arbeit dar.

Das Kapitel *Wertekategorien* verknüpft die Fallstudien mit historischen und kulturtheoretischen Recherchen. Die zunehmende Wertschätzung der materiellen Authentizität und die vorab thematisierten maltechnischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts sind bedeutsam für die Neubewertung der Fragilität. Begriffe wie der *Alterswert*, die *Patina* und die *Aura*, setzen deutliche Zeichen für das Interesse an der prozesshaften Qualität des Materials. Die heute akzeptierte dynamische Qualität der Wertezuschreibungen steigert die Akzeptanz und Verbreitung der Fragilität als Wertekategorie, die explizit das Prozesshafte beinhaltet.

Das Kapitel *Im Museum* diskutiert die Ergebnisse aus der Perspektive der Praxisanwendung in der Institution Museum. Pointierte Debatten, die über die fachliche Gemeinschaft hinaus als Skandale in die Öffentlichkeit gelangen, zeigen die gesellschaftliche Relevanz des Bewahrungsauftrages auf. Neue Tendenzen und Paradigmenwechsel, die für die Wertschätzung der Fragilität von Interesse sind, lassen sich hinsichtlich des Grundsatzes der *minimalen Konservierung* und der Folgekonzepte *Prävention* und *Risikomanagement* diskutieren. Die Verwendung des Begriffs *Fragilität* und seine Vereinnahmung durch die Restaurierung lässt sich in die 1950er Jahre datieren. Zunächst verwendete man *fragil* als beschreibende Bezeichnung, die mechanische Materialeigenschaften offenlegte. Interessant erweist sich die anschliessende disziplinübergreifende inhaltliche Ausweitung des Begriffs: Er etablierte sich als kommunikatives Element zwischen den Interessengruppen und den Experten im Museum.

Der *Katalog* bildet den Kern der restauratorischen Forschungsarbeit. Die für die Fallstudien an den Kunstwerken erfasste Daten- und Bildsammlung dient zur Reflexion und als Grundlage der Diskursanalyse, an die sich die Diskussion weiterer Beispiele und die Auswertung der Archivdokumente anschliesst. Die restau-

ratorische Datenerfassung führt die Beobachtungen am Kunstwerk mit analytischen Informationen zusammen. Sie baut auf einer detaillierten Beschreibung und Bilddokumentation auf, die einer eigenen Systematik bedarf und mit dem übrigen Text über Verweise verknüpft wird.

Phänomene, Motivationen, Bewertungen

CRAQUELÉ UND SCHWUNDRISSE
entstehen im Zuge der physikalischen und chemischen Trocknung und durch Ermüdungsbrüche im Rahmen der Materialalterung. Sie zeichnen sich über ein sichtbares, variantenreiches Liniennetz mehr oder weniger deutlich auf der Gemäldeoberfläche ab und übernehmen auf diese Weise mehrere Funktionen. Sie fungieren als Zeichen für Materialalterung und Authentizität. Sie haben eine ästhetische Funktion im Kontext der Wertschätzung von Altersspuren und sie verweisen über die Art der Ausformung auf die Materialeigenschaften und die Maltechnik. Das Zusammenwirken dieser Faktoren führt sowohl historisch wie auch aktuell betrachtet, zu Interaktionen zwischen den Intentionen und den Auslegungen, die sich wiederum für die Deutung der Fragilität und ihre Wechselbeziehung zum Alterswert als besonders aussagekräftig erwiesen. Die Fallstudie eines Gemäldes aus Francis Picabias Spätwerk legt diesbezüglich neue, überraschende Erkenntnisse vor. Daraus folgt die gegenwärtig bedeutsame Frage, wie die Risse und Defekte in der Malschicht über unsere historisch gewachsene, westlich geprägte Wahrnehmung hinaus im globalen Kontext rezipiert werden.

Das Reissen der Farbe verdeckt inszeniert: Fallstudie Francis Picabia

Die Begriffe *Craquelé* und *Schwundrisse*[1] umfassen zahlreiche Diskurse, historische und aktuelle, rund um die sichtbaren materiellen Veränderungen bei Gemälden. Die Fallstudie Francis Picabia (1879–1953) eröffnet geradezu beispielhaft interessante Themenfelder zur historischen Herleitung der Phänomene, ermöglicht den Zugang zu einer Vielzahl an kunst- wie populärwissenschaftlichen Lesarten und mündet in Entdeckungen künstlerischer Strategien, diese zu spiegeln und – wie hier – zu vereinnahmen. Die maltechnische und materialanalytische Untersuchung am Gemälde *La main,* 1935/36, belegt eindeutig, dass Francis Picabia die Materialveränderung durch Frühschwundrisse nicht nur toleriert und in die maltechnische Umsetzung integriert, sondern diese gewollt, also künstlich, induziert hat. Picabia nutzte dafür die anspruchsvolle Reisslacktechnik, die hauptsächlich in der historisierenden Dekorationsmalerei verbreitet ist. Diese Erkenntnis ist neu und lässt sich nicht nur für die Interpretation des Spätwerks von Picabia, sondern auch für die Geschichte der Maltechnik Anfang des 20. Jahrhunderts fruchtbar machen.[2] Der Autorin sind keine anderen Künstler bekannt, die zu dieser Zeit Materialmutationen bewusst und mit vergleichbar anspruchsvollem technischen Können in den Malprozess integriert und auf diese Weise für ihre Malerei vereinnahmt hätten. Die Konsequenz des innovativen maltechnischen Verfahrens ist die spannungsvolle Überlagerung der visuell wahrnehmbaren und der tatsächlichen materiellen Fragilität, die ihrerseits aus den unorthodoxen technischen Umsetzungen resultiert.

Francis Picabia malte das Gemälde *La main* 1935 oder 1936 (Abb. 1.1). Im Jahr 1989 kam es als Schenkung von Olga Picabia Mohler (1905–2002) in den Besitz des Kunstmuseums Bern. Die Provenienz ist eindeutig: Der Künstler schenkte das Gemälde der Mutter von Olga, Elise Mohler, wohnhaft in Rubigen bei Bern. Die Archivkarte des Kunstmuseums führt den Vermerk, dass Olga Picabia Mohler sich anlässlich der Übergabe an das Kunstmuseum Bern vage daran erinnern konnte, das Gemälde sei 1939 in Paris ausgestellt worden. Sie war sich aber nicht mehr sicher, wo.[3] Durchaus denkbar ist, dass das Gemälde erst nach Eingang in das Kunstmuseum öffentlich gezeigt wurde, zumindest sind weder schriftliche

1 Die Begriffe umfassen zwei verschiedene Phänomene: die Schwundrisse entstehen im Verlauf des Trocknungsprozesses in der noch weichen Farbe; die Alterscraquelés (Craquelés), also die Sprünge mit scharfen Bruchkanten, entstehen erst, wenn die Farbe bereits hart ist.

2 Bäschlin/Zumbühl 2018.

3 Handschriftliche undatierte Notiz zum Eingang des Gemäldes in das Kunstmuseums Bern, Archiv Werkdaten, Kunstmuseum Bern.

Notizen zu früheren Ausstellungen bekannt noch Hinweise über Etiketten oder Inschriften/Stempel auf der Rückseite des Gemäldes zu finden (Abb. 1.2).

Die Figurenkomposition zeigt in der Bildmitte ein frontal ausgerichtetes, weibliches Brustbild. Die zentrale Figur wird vom Betrachter aus gesehen links von einer senkrecht nach oben gerichteten Hand überlagert. Rechts im Bild ist das Profil einer zweiten, nach links blickenden Frau, deren Nasenspitze leicht über die Daumenwurzel der Hand des zentralen Bustbilds ragt (Abb. 1.1).

Das Gemälde ist formatgerecht auf einen Keilrahmen in französischem Normformat aufgespannt.[4] Die Aufspannung ist original. Auf der Malschicht lassen sich vereinzelt kleine Retuschen auf dem Firnis beobachten. Die Aquarellretuschen erfolgten 1989 nach Aufnahme in den Bestand des Kunstmuseum und sind als minimale, rein ästhetisch motivierte Bilderpflege einzuordnen. Das Gemälde befindet sich in beinahe unberührtem Zustand. Diese Erkenntnis ist höchst relevant, denn dadurch gewinnt die Interpretation der kunsttechnologischen Untersuchungen und Analysen an Aussagewert.

Betrachtet man die Gemäldeoberfläche und die Textur der Farbschichten näher, bemerkt man ein auffälliges Rissbild sowie weitere Phänomene sichtbarer Materialmutationen wie Runzeln, Borken und Schorfbildung (Abb. 1.7). Die Risse und Borken befinden sich in deutlich eingrenzbaren Bereichen, die sich mit formalen Elementen der Komposition decken und diese hervorheben.

Das Reissen der Malschichten ist auf oxidative Vernetzungsprozesse der Ölfarben zurückzuführen. Diese variieren je nach Zusammensetzung, Dicke und Abfolge der Malschichten. Die grosse Variabilität der Einflussfaktoren erschwert in der Praxis eine präzises Erkennen der Ursachen anhand visuell erfassbarer Charakteristika. Erschwerend kommt hinzu, dass Rissphänomene von der Alterssprungbildung, dem eigentlichen Craquelé überlagert werden. Entsprechend vieldeutig hier ist die verwendete Terminologie[5]. Bei der vorliegenden Fallstudie ist das Phänomen der Schwundrisse prägend. Sie lassen sich anhand mehr oder weniger

---

4 Die Längsleisten betragen 61,0 cm, die Querleisten 41,0 cm. Auf der unteren Leiste befindet sich der Formatstempel 12 F. Das Format entspricht dem französischen Normformat 12 Figure. In Frankreich konnte man Leinwände in festlegten Grössen, sogenannten Standardformaten, kaufen. Vgl. Schaefer/von Saint-George/Lewerentz 2008, 50.

5 Spike Bucklow gibt einen fundierten Überblick zur vielschichtigen historischen Entwicklungen des Begriffs Craquelé im Kontext der Gemäldeuntersuchung, vgl. Bucklow 1997. Der Terminus ‚Schwundriss' hingegen bezeichnet in der Beschichtungstechnologie die Rissbildung in Beschichtungssystemen oder Wandputzen, die sich aufgrund von Materialschwund im Verlauf des physikalischen und chemischen Trocknungsprozesses bilden kann.

weit geöffneter Risse mit meist unscharfen, auslaufenden Kanten charakterisieren und grenzen sich dadurch vom Alterscraquelé ab, das sich durch scharfe Bruchkanten auszeichnet. Die visuelle Prägnanz des Rissbildes hängt in erster Linie davon ab, wie weit der Riss geöffnet und wie gross der Hell-Dunkel-Kontrast zur unterliegenden Schicht ist. Beim Gemälde *La main* legen die Risse den Blick auf die helle Grundierung frei und sind auf diese Weise gut erkennbar (Abb. 1.6).

Die Untersuchung des Malschichtaufbaus erfolgte visuell, mit bildgebenden Verfahren und anhand von mikroskopischen und chemischen Analysen von Kleinstproben, und legte einen überraschend unorthodoxen Aufbau der Malschicht offen (Abb. 1.8 und 1.9). Auf der gewerblich vorgrundierten Leinwand liegt, entgegen allen Erwartungen, keine Farbschicht, sondern eine dicke transparente Öl-Harz-Schicht, die eher an eine transparente Lackierung oder an einen Firnis erinnert. Darauf legte der Künstler eine dünne pigmentierte Schicht, die weniger Bindemittel enthält und schneller trocknet. Diese Schichtabfolge entspricht der Umkehrung der verbreiteten maltechnischen Grundregel „fett auf mager".[6] Nach gleichem System folgen, in Abhängigkeit von der Komposition, erneut transparente Bindemittelschichten mit aufliegenden dünnen mageren Farbschichten. Picabia legte ein vielschichtiges Farbsystem an, das aufgrund seiner Trocknungseigenschaften (oxidative Vernetzung) unweigerlich zum Reissen der Farbschichten führte. Zudem liess sich im Rahmen der Fallstudie nachweisen, dass der Harzanteil der transparenten Schichten nach oben zunimmt und der Ölanteil invers abnimmt: Dadurch wirkte sich die Umkehrung der maltechnischen Regel auf das gesamte Schichtenpaket aus. Die Untersuchung der Schichtabfolge und der verwendeten Materialien brachte den eindeutigen Nachweis, dass die Schwundrisse maltechnisch induziert sind und demnach vom Künstler intendiert waren.

Helle Schraffuren entlang der Gewandfalten, pustelige Borken in der Lippe der rechten Figur und klaffende Risse in ihren Haaren sowie scharfkantige Alterssprünge entlang der Schwundrisse: Die Rissphänomene liegen variantenreich vor. Die maltechnisch induzierten Schwundrisse, eher zufällig entstandene Risse sowie material- und alterungsbedingte Rissformen überlagern sich. Die verschiedenen Riss-Kategorien können nicht scharf voneinander getrennt werden. Die irisierende Wirkung der Überlage-

6 Als „mager" bezeichnet man weniger ölhaltige (auch wasservermalbare) und daher schneller trocknende Malfarben, als „fett" stärker ölhaltige und damit langsamer trocknende. Die Einhaltung der „fett auf mager"-Regel ermöglicht einen optimalen Trocknungsverlauf (chemisch und physikalisch) des Malschichtaufbaus.

rung – zum einen der unseren Sehgewohnheiten vertrauten, historisierend wirkenden Rissbilder und zum anderen der ungewohnt zeichnerischen und texturierenden Funktionen (Schraffur, Konturlinie und Krusten) – schafft eine Spannung, die sich einer eindeutigen Zuordnung entzieht (Abb. 1.10).

Maltechnisch induzierte Risse sind in den 1930er-Jahren in der Dekorationsmalerei als Reisslacke weit verbreitet und gut dokumentiert. Die neunte Auflage des *Handbuchs für Maler* von Franz Wenzel erschien 1934, die erste 1912. Unter Reisslackierung subsumiert der Autor ein Vorgehen in mehreren Arbeitsschritten:

„Auf einen fetten Grundlack wird ein wenig Bindemittel enthaltender, Weichmachungsmittel-freier magerer Reisslack gespritzt [...]. Infolge der Spannungsunterschiede beginnt die Rissbildung, die noch intensiver eintritt, wenn der Reisslack auf den noch nicht völlig trockenen Grundlack aufgetragen wird [...]. In Hinblick auf die geringe mechanische Festigkeit der Reisslacke ist ein Überspritzen mit farblosem Überzugslack zweckmässig.“[7]

Die Beschreibung der Reisslacktechnik entspricht exakt dem Vorgehen von Picabia. Der empfohlene Überzugslack lässt sich auf dem Gemälde *La main* ebenfalls nachweisen. Nach Kochs Malerhandbuch von 1935[8] ist der Grad des Reissens davon abhängig, wie fett der Grundlack ist und wie lange die Trocknungszeit zwischen den beiden Anstrichen war. Diese möglichen Variationen hat Picabia gezielt eingesetzt: Das Rissbild im dunkelblauen Mantel der Figur variiert je nach technischer Ausführung. Die tiefer liegende blaue Schicht zeigt ein weit geöffnetes Rissbild (Abb. 1.11). Die wohl kurze Zeit später erfolgte lokale Überarbeitung führte dazu, dass die Farbe einerseits in die Risse einlief, andererseits das Ausmass des Reissvorgangs reduzierte. Francis Picabia hat also anhand des technisch anspruchsvollen Verfahrens die Schwundrissbildung künstlich erzeugt und zudem das Ausmass des Reissprozesses mit der Variation der Trocknungszeiten gesteuert.

Es liegen keine maltechnischen Untersuchungen zu Vergleichsbeispielen aus der Zeit zwischen 1934 und 1939 vor. Anhand visueller Charakteristika lassen sich jedoch Bezüge herstellen. Picabias Porträt von *Gertrude Stein* aus dem Jahr 1937, gemalt nach einer Fotografie von Cecil Beaton, weist auffällige Schwundrisse auf, die stellenweise eine verborgene, unterliegende Komposition mit leuchtend roter Farbschicht offenlegen.[9] Die Form erinnert an

7 Wenzel 1934, 360.
8 Koch 1935, 631.
9 Baker u.a. 2016, 213, 225.

eine in ein rotes Tuch eingehüllte Figur, die im Hintergrund, leicht versetzt, zu einer räumlichen Doppelung führt. Im Gemälde *Paysage provençal*, ebenfalls 1937 datiert, setzte Picabia – vermutlich vergleichbar mit dem Gemälde *La main* – eine differenzierte technische Kombination der Reisslacktechnik mit Schichtenmalerei um. Die Figur im Hintergrund zeichnet sich über die Schwundrisse ab, welche die unterliegende Komposition anhand eines organisch wirkenden Netzes an Linien und Flächen durchscheinen lassen.[10]

Gemälde wie das *Portrait de femme*, datiert 1935, oder *Portrait de femme* und *Les Algériennes (Ann Sheridan et sa fille aux oiseaux)*, beide 1937, zeigen ein flächig angelegtes Borkenraster oder Rissnetze, die wie ein Schleier zwischen den stilisierten Porträts und der Betrachterin liegen.[11] Bernard Marcadé verweist auf den eher konventionellen, schematischen Stil der Porträts. Interessanterweise verknüpft er die Borkenbildung des Porträts von 1937, die ihn an Pusteln erinnert, mit der „[...] krankhaften Disposition [von] Picabias Malerei [...]",[12] die Picabia 1939 in einem Brief an Gertrude Stein thematisiert habe: „Ich habe die Malerei vielleicht krank gemacht, aber welch ein Vergnügen[,] Arzt zu sein."[13]

Die maltechnische Strategie, Materialmutationen künstlich zu erzeugen und auf diese Weise Zeichen der Alterung und/oder des fehlerhaften Umgangs mit dem Material Farbe zu evozieren, beinhaltet ganz offensichtlich ikonoklastische Elemente. Der Fakt, dass die Ursache der Materialmutationen nicht eindeutig lesbar ist und somit eine Vielzahl möglicher Interpretationen offenlegt, unterwandert zugleich aber auch eine Festschreibung auf die ikonoklastische Deutung. In den Vordergrund treten Lesarten, welche die Verknüpfung der künstlichen Altersspuren zum Historismus hervorheben oder eine positive Konnotation des Alterswerts und des Geschichtlichen bis hin zur Ironie des Gefälschten oder des billigen Imitats nahelegen. Alle Konnotationen schwingen gleichzeitig mit und treten in Abhängigkeit des jeweiligen Kontextes leicht in den Vordergrund. Die Festlegung auf eine einzige Interpretationsebene scheint weder sinnvoll noch notwendig, denn gerade die zuweilen verunsichernde Offenheit, die Varietät an – auch disparaten – Diskursen vermag das Interesse an diesen Gemälden immer wieder von Neuem zu wecken.

10 Arthaud u.a. 1991, 67, 101.

11 Arthaud u.a. 1991, 92, 167; Baker u.a. 2016, Kat. Nr. 170, S. 213, Kat. Nr. 174, S. 216.

12 Marcadé 2016, 209.

13 Zitiert nach ebd., 209.

Picabias Strategien des maltechnischen Dissens ziehen sich als roter Faden durch sein Œuvre und fanden bei Künstlern der Zeit Beachtung. Im Vorwort zu einer Ausstellung von Picabias Gemälden in Paris schreibt Marcel Duchamp als Rrose Sélavy einen anerkennenden Kommentar zu Picabias Verwendung des Industrielacks *Ripolin* in den frühen 1920er-Jahren:

„His concern for inventions leads him to use ripolin instead of sanctified tube paints, which, in his view, take on too rapidly the patina of posterity. He loves the new, and his canvases […] have this aspect of fresh paint, which keeps the intensity of the first moment […].“[14]

Duchamp spricht den charakteristischen Fluss der Lackfarbe an, der ohne den in der Ölmalerei prägenden Pinselduktus zu homogen leuchtenden Farbflächen führte und sich dadurch von der warmtonigen, leicht gilbenden Ölfarbe abgrenzte. Die Farbflächen erinnerten an industriell gefertigte Bauteile. Die Faszination für das Neue, ohne warmtonige Gilbung der Ölfarbe, setzte in diesem Fall ein visuell lesbares Zeichen gegen tradierte Malverfahren. Mit der Verwendung von Reisslacken unterwanderte Picabia die Tradition der Malerei später dann mit umgekehrten Vorzeichen: ebenso radikal, aber systemimmanent und verborgen.

Picabia zeigte in einer von Gertrude Stein organisierten Ausstellung 1936 im Arts Club of Chicago eine Gruppe von Gemälden, die in dieser Zeit entstanden waren. Die Rezeption und der Verkaufserlös waren ein Misserfolg. Die Kritik stellte die Gemälde hauptsächlich als Parodie und Protest gegen die naturalistische Malerei der Zeit dar.[15] Eine systematische wissenschaftliche Erforschung Picabias mit seinen überraschenden und innovativen künstlerischen Strategien setzte erst in den 1970er-Jahren ein. Hubert Martin thematisierte mit der Picabia-Ausstellung in den Galleries Nationales du Grand Palais 1976 nicht nur die Verwendung von Redewendungen und Wortspielen aus dem *Petit Larousse*, sondern auch von Strichillustrationen, wie sie in älteren Lexika zu finden sind, als Motivsammlung für die Malerei des Künstlers. Sara Cochran entdeckte und erforschte 1995 Picabias systematische

---

14 Rrose Sélavy: Vorwort zur Ausstellung von Francis Picabias Gemälden in Paris, Hotel Drouot, Salle N: 10, Vente le Lundi 8 Mars 1926 à 2h précises. Exposition le Dimanche 7 Mars 1926, de 2 à 6 heures. Album Olga Picabia, Comité Picabia, Paris, zit. über: King/Townsend/Ormsby 2013, 246; vgl. auch Sanouillet 1964, 41f.

15 Diese Einschätzung ist im Kontext des „[…] Rappel à l'ordre en peinture […]" und der neuen Wertschätzung der Malerei von Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1870) in der Zwischenkriegszeit in Frankreich zu lesen. 1922 nahm Picabia mit La Feuille de Vigne direkt Bezug auf das neu aufkommende Interesse an Ingres und der französischen akademischen Malerei. Vgl. King/Townsend/Ormsby 2013, 246; Arnauld 2016, 4.

Appropriation von Fotografien aus der Werbung, der Presse und der Pornografie.[16]

Für die hier diskutierte Frage ist die Publikation von William A. Camfield, 1979, von besonderem Interesse. Er leitete ein neues Kapitel der Rezeption von Picabias Spätwerk ein, indem er die Parodie und den Protest als prägende künstlerische Strategien Picabias zwar bestätigte, jedoch in Zweifel zog, dass sie als alleinige und eigentliche Motivation für die vielseitige, aber schwer einzuordnende Werkgruppe von 1933 bis 1940 Gültigkeit haben. Sein Plädoyer galt differenzierten, neuen Lesarten des Spätwerks des Künstlers, die sich von der reduzierenden Interpretation von Picabias Malerei als Scherze distanzierten und neu ihre immanente Ernsthaftigkeit – ironische Strategien miteinschliessend – thematisierten.[17]

Anne Trembley erkannte 1991 bei der Untersuchung des Gemäldes *La main* vornehmlich in der zentralen Figur und der offenen Handstellung mit zwei leicht gebeugten Fingern den Bezug zur christlichen Symbolik und stellte sie dem zeichenhaft Erotischen der vollen Lippen der rechten Figur gegenüber. Ihre Interpretation berücksichtigte neben der formalen Komposition auch die (materielle) Präsenz der räumlichen Staffelung teilweise transparenter Motive, die sie als Rückbezug auf die *Transparences* interpretierte.[18]

Roberto Ohrt entdeckte in diesem schwer fassbaren Gemälde der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre Stilzitate aus der katalanische Romanik, der Holzschnitte und der Glasfensterkunst. In der Verbindung von Volkskunst und Malerei, unverziert und roh belassen, entstehe eine neue Ebene der „Profanisierung".[19] Interessanterweise lässt sich Ohrts Deutung des Gemäldes *La main* – über die formale und stilistische Ebene hinaus – im unmittelbaren malerischen Akt Paciabas und seinem Ausloten des malerischen Spielraums von Befolgung beziehungsweise Verstoss gegen die maltechnischen Grundregeln auf einer neuen, materialbezogenen Ebene weiterführen. Die neuen maltechnischen Untersuchungen belegen, dass Picabia eine anspruchsvolle Maltechnik verwendete, die künstliche Rissbildungen in der Farbschicht induzierte und eigentlich der „profanen" Anwendung in der historisierenden

16 Cochran 1995, 1997; Ohrt 1997, 12, 17.

17 „His taste for protest and parody is undeniable – but such interest did not provide his basic motivation, certainly not for an entire group of paintings". Camfield 1979, 248; Ohrt 1997, 15.

18 *Transparences* bezeichnet eine Werkgruppe der 1920er-Jahre, die durch die mehrfache Überlagerung verschiedener Kompositionen charakterisiert ist, vgl. Arthaud u.a. 1991, 167.

19 Ohrt 1997, 12.

Dekorationsmalerei vorbehalten war. Picabia legte seine Anwendung der Reisslacktechnik in der Malerei nie offen. Dennoch schwingen die maltechnischen Irritationsebenen – von mangelhaft ausgeführt über gefälscht bis historisierend imitiert – in der Wahrnehmung der Malerei mit und weiten das Feld der Interpretationen jenseits von denen als Parodie und Scherz auf die Unterwanderung der technischen Ausführung der Malerei mit ihren eigens zugrunde liegenden, höchst anspruchsvollen Mitteln aus.

Technische Kenntnisse der Dekorationsmalerei erlangte Picabia bereits während seiner Ausbildung an der École des Arts Décoratifs (École de la rue Gay-Lussac).[20] Als weitere Inspirationsquelle drängt sich seine legendäre Faszination für Autos, Boote und deren Lackierungstechniken auf. Gemäss Olga Picabia habe er 1934 angeblich mehrere Tage bei einem Karosseriebauer verbracht, um seinen neuen Rolls Royce mit einem metallischen, ab Werk nicht erhältlichen Lack zu beschichten.[21] Eine Anekdote, überliefert von Sanouillet, bezeugt Picabias Offenheit, neue Materialien jenseits des Künstlerbedarfs in seine Malerei zu integrieren, aber niemandem davon zu erzählen:

„Voici l'origine, longtemps restée mysterieuse, de cette colorisation insolite [de la période verte]: un plombier ayant oublié dans l'atelier de Picabia un pot de peinture argentée anti-rouille, l'artiste eut l'idée de la mélanger à ses couleurs. Il en résulta des éclats métalliques à l'origine, mais qui a pris avec l'âge la patine des vieux émaux."[22]

Die wissenschaftliche Einordnung der neuen Erkenntnis, dass der Künstler intendierte Materialmutationen in seine Malerei der 1930er-Jahre einbezogen hat, wirft ihrerseits neue Fragen auf: Welchen Stellenwert hat diese Erkenntnis im Kontext der Interpretation von Paciabas Spätwerk? Wie ist die Bedeutung dieser frühen maltechnischen Umsetzungen für die Entwicklung der künstlerischen Strategien der 1960er-Jahre einzuschätzen, die über die intendierten Materialmutationen hinaus auf Materialzerfall als künstlerische Strategie abzielten oder, offener formuliert: Zeichnen sich bei Picabia Themen ab, die in ihrer Radikalität nicht nur überraschen, sondern auch die prägenden künstlerischen Strategien der Nachkriegszeit vorwegnehmen?

Die Picabia-Rezeption der 1960er-Jahre jedenfalls schätzte die Schwundrisse in Picabias Lackmalerei der 1920er-Jahre als ungewollte Alterung ein. Die typische Tendenz der Lackfarben zur

20 Sanouillet 1964, 18.
21 „[...] métallisée avec de reflets irisés [...]", Arthaud u.a. 1991, 160.
22 Sanouillet 1964, 55.

Runzelbildung, insbesondere bei dickem und mehrschichtigem Farbauftrag, wie ihn Picabia mit Übermalungen und Überarbeitungen wiederholt praktiziert hat,[23] wertete Sanouillet später als ungewollte, negativ konnotierte Alterserscheinungen:

„Le temps a d'ailleurs à l'insu de Picabia ajouté aux outrages du temps […].“[24]

Sanouillet nennt sie in einem Zug mit Schimmelbildung und Schmutz. Es ist aber kaum vorstellbar, dass die trocknungsbedingten Materialveränderungen erst spät sichtbar wurden. Die Bildung einer Haut durch oxidative Vernetzung der Öl-Lackfarbe erfolgt nach kurzer Zeit, ebenfalls die Runzelbildung, einzig die oxidative Vernetzung der gesamten Schichtdicke und damit Härtung des Films kann mehrere Jahre dauern. Die von Sanouillet beobachteten Altersspuren haben wohl in erster Linie mit der erhöhten Verschmutzung der noch weichen Malschicht zu tun, welche zu einer optischen Betonung der Runzeln führen kann. Francis Picabia hatte die Materialveränderung mit Sicherheit gesehen, Kommentare dazu sind nicht bekannt. Wie hat der Künstler, wie haben die Rezipienten die neuen Altersspuren, die sich von den unorthodoxen maltechnischen Verfahren ableiten, gelesen? Wie erfolgte die Transformation der Interpretation der hier von Sanouillet beschriebenen Altersspur der Lackfarbe Ripolin als unerwünschte, bestenfalls tolerierte Nebenerscheinung, die der Künstler nicht vorhergesehen hat, hin zur Wahrnehmung des ikonoklastischen Potenzials, welches Bernard Marcadé den materialisierten Bildern zugesteht – unabhängig von der Information, dass die Risse vom Künstler intendiert waren?

Aus heutiger Perspektive und hinsichtlich der Erkundung des Stellenwerts der Fragilität in derart unorthodoxen Malverfahren interessiert, ob und inwiefern Picabia das ikonoklastische Potenzial als eng mit der Materialität verknüpft gedacht hat. Die Evidenz der neuen materialtechnischen Erkenntnisse weist eindeutig darauf hin, dass Picabia die von ihm induzierten Zeichen des Zerfalls bewusst und konkret an die Materialität gebunden hat. Dieses rückblickend sehr interessante und für diese Zeit überraschende Verfahren hat Picabia nicht offengelegt. Die Rezeption vermutete lange die Parodie als Motivation. Das langwierige und technisch anspruchsvolle Verfahren der Reisslacke setzte eine intensive bis obsessive Auseinandersetzung mit dem materiellen Zerfall im Sinne einer „Zerfallserfahrung“ voraus. Eine Zerfallserfahrung, die über eine Zeitspanne hinweg tiefgründige Verände-

23 King/Townsend/Ormsby 2013.
24 Sanouillet 1964, 42.

rung – materiell und/oder immateriell – erlebbar macht. In der Nachkriegszeit verzeichnete die Diskussion um den „intendierten Zerfall“ als künstlerische Strategie einen markanten Bedeutungszuwachs. Der von Walter Benjamin geprägte Aura-Begriff und die neue Wertschätzung des authentischen Kunstwerks stellen dabei in dem anfangs in erster Linie kunsthistorisch geprägten Diskurs Referenzpunkte dar.[25]

Zwischen Fälschung und maltechnischer Innovation – **ein Rückblick**

Kunsthistorisch verbindet man das künstlich hergestellte Craquelé[26] mit Fälschertechniken. Eine sehr frühe Beschreibung stammt von Sir William Sanderson.[27] 1658 dokumentierte er in dem Buch *Graphice* die Machenschaften eines Pariser Fälschers:

„It is said that Laniere in Paris, by a cunning way of tempering his Colours with Chimney Soore, the Painting becoms dufkish, and seems ancient; which done, he roules up and thereby it crackls and so mistaken for an old Principall it being well copied from a good hand. To judge of them with facility; Originals have a Natural force of Grace; Rising copies seem to have only an imperfect and borrowed comlinesse.“[28]

Sanderson bewertete das natürliche, authentische Craquelé als positiv, das künstliche hingegen als unvollkommen und plump. Die Haltung deckte sich mit der im 17. Jahrhundert aufkommenden Wertschätzung der Altersspuren: Die kunstvollsten Harmonisierungsfähigkeiten sprach man dem geduldigen und vollkommenen Kunstschaffen der Zeit zu. Die lebenden Künstler waren zu solch perfektem Schaffen nicht in der Lage, da zu sehr den Machenschaften der Konkurrenten, dem Ehrgeiz und der Gier verpflichtet.[29] Die künstliche Herstellung der Altersrisse erfolgte nach dieser

25 Die international ausgerichtete kunsthistorische Rezeption des Aura-Begriffs ist ausgesprochen breit. Ausgehend von den 1960er-Jahren, weitete sich die Anzahl und die Breite der Diskurse in den 1980er-Jahren aus. Für die vorliegende Forschungsfrage sind einige relevante Beispiele aufgeführt. Vgl. Jameson 1969; A. Benjamin 1986; Bennett 1988; Chow 1989; Haxthausen 2000; 2004. Im Restaurierungskontext ist die Referenz auf die Aura und die Authentizität des Kunstwerks in die 1980er-Jahre zu verorten, einhergehend mit der Maxime minimaler Konservierung. Eine frühe Nennung Benjamins im Kontext der Erhaltung moderner Kunst findet sich bei Hiltrud Schinzel. Vgl. Schinzel 1985, 15.

26 Die nachfolgende historische Herleitung der Bewertung solcher Risse umfasst beide Phänomene, die Schwundrisse und vor allem die Alterscraquelés, also die Sprünge mit scharfen Bruchkanten, die erst entstehen, wenn die Farbe bereits hart ist.

27 Sir William Sanderson, Historiker (1586–1676).

28 Sanderson 1658, 16.

29 Eine entsprechende Beschreibung im Spectator von 1911 stammt vom englischen Schriftsteller Joseph Addison (1672–1719), Addison/Steele 1891.

Quelle mittels Rollen und damit Brechen der steifen Malschicht auf flexiblen textilen Trägern. Sie dokumentiert indirekt die hohe Wertschätzung der Altersspuren – Wertvolles wird gefälscht. Vergleichbare Verfahren sind bis ins 20. Jahrhundert in verschiedensten Varianten dokumentiert. In Zusammenhang mit der vorangehend präsentierten Fallstudie von Picabia ist auch der Hinweis von Otto Kurz interessant, dass ebenfalls Erhitzen („baking") der Malschicht oder „‚antique' varnish", möglicherweise eine Form von Reisslacken, zur Anwendung kamen.[30]

Im Umfeld der Authentifizierung interessierte man sich ebenfalls für die Erfassung und Bewertung von Craquelés. Max Friedländer schrieb 1941 (analog zu der Quelle aus dem 17. Jahrhundert), dass gefälschte Craquelés viel monotoner und natürliche Craquelés variantenreicher ausfielen, und implizierte damit, dass sie für Connaisseure in der Regel erkennbar seien.[31] Als Begründung für die zweifelhaften Bemühungen, Altersrisse künstlich herzustellen, nannte auch Otto Kurz ihre hauptsächlich positive Bewertung:

„[... cracks are widely regarded as the supreme indication of a picture's genuineness [...]",

zu Unrecht, wie er selbst kritisierte. Er plädierte für die Unterscheidung zwischen der positiv konnotierten Patina und den Alterssprüngen, die er den unerwünschten Altersspuren zuteilte:

„Cracks are a frequent and disagreeable defect of pictures damaging both to their appearance and to their state of preservation. Yet many of those who feel attracted by old pictures tend to forget that the crackling of their surface does not endow them with any of that added charm which patina gives to bronzes or the intentional crackling of the glaze to Chinese porcelaine."[32]

Kurz betonte zudem, dass der Grad der Öffnung, also das Klaffen eines Risses, kein Indiz für dessen Alter sei. Die am weitesten geöffneten Risse seien in der Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts zu beobachten und auf die Verwendung ungeeigneter Malmaterialien zurückzuführen. Seine Kategorisierung hält der Spurensuche auf Gemälden nicht stand: Es ist nicht eindeutig erkennbar, ob Risse auf Alterung, unsachgemässe Handhabung oder mangelndes technisches Können zurückzuführen sind. Alterungsbedingte Texturver-

30 Otto Kurz, Kunsthistoriker (1908–1975), zitierte zudem eine ausführliche Anleitung zur Herstellung künstlicher Craquelés des italienischen Kunstfälschers Icilio Federico Joni (1866–1946). Vgl. Kurz 1948, 28f.

31 Max Friedländer, Kunsthistoriker (1867–1958), Friedländer 1941, 195.

32 Kurz 1948, 28

änderungen können mit künstlerisch intendierten Texturen der Bildträger oder pastosen Farbspuren interferieren und zu spannungsvollen Strukturen und Texturüberlagerungen führen oder in der Form von klaffenden Rissen und hochstehenden Craqueléràndern als Schadensphänomene wahrgenommen werden, die wiederum Sorge um Verlust und dringenden Handlungsbedarf evozieren. Als gut dokumentiertes Beispiel sei hierfür Joshua Reynolds bemüht.[33] Für ihn gehörten moderate sichtbare Materialveränderungen und Altersspuren zum positiv konnotierten Repertoire an Sehgewohnheiten. Er hatte die Alten Meister, vor allem Rembrandt und die venezianischen Künstler des 16. Jahrhunderts, eingehend an Originalen studiert und sie stets als Vorbilder gesehen. Künstlergenie und maltechnische Mängel sind seit Leonardo da Vinci keineswegs unvereinbar. Joshua Reynolds sticht aber insofern heraus, als dass seine extensiven Material- und Technikexperimente von den Zeitzeugen bis heute – in Abhängigkeit der Forschungsinteressen und Kontexte unterschiedlich gewichtet – immer wieder engagiert kommentiert, erforscht, begrüsst und gefürchtet worden sind.

William Mason dokumentierte nach dem Tod des Künstlers rückblickend den Arbeitsprozess des Malers und die Materialien, die er verwendet hat. Die Beschreibung bezieht sich auf eine Erinnerung an das Jahr 1754 und bleibt fragmentarisch. Interessant ist der Hinweis, dass die Malschicht des Gemäldes kurz nach der Fertigstellung nicht nur gerissen sei, sondern sich auch vom Malgrund abgelöst habe. Das Gemälde habe nur dank der Tatsache überlebt, dass ein Schüler von Reynolds die schadhaften Stellen restauriert habe. Gemäss der Einschätzung von Mason führte die extensive Verwendung eines roten Lacks zu den Malschichtschäden. Hätte der Künstler eine rote Erde verwendet, so Mason, die weniger leuchtend, aber dafür besser haltbar gewesen wäre, hätte er den Schaden vermeiden können. Weiter verstieg Mason sich zu der Vermutung, dass Reynolds die Technik aus Leonardos *Traktat von der Malerei* übernommen habe, womit er ihn auf die Höhe des Genies stellte. Mason zeichnete das Bild eines Künstlers, der Materialien verwendete, weil er eine bestimmte Wirkung erzielen wollte, sich aber wenig für deren Qualität und Dauerhaftigkeit interessierte.

33 Die historische Kunstgeschichtsschreibung zu Joshua Reynolds basiert in erster Linie auf anekdotischen Beschreibungen des 18. und 19. Jahrhunderts bis hin zu nachträglich heraufbeschworenen und kanonisch eingeschriebenen Legendenbildungen, wie etwa die „erfundene“ Konkurrenz zwischen Reynolds und Gainsborough (Prochno 2006, 187–220). Die hier zitierten Anekdoten sollen nicht alte Klischees zementieren, sondern punktuell Positionen der Rezeption der Zeit spiegeln.

Nach den Schilderungen der Biografen Charles Robert Leslie und Tom Taylor zögerten potenzielle Auftraggeber angesichts der geringen Haltbarkeit, Porträts von Reynolds überhaupt noch machen zu lassen.[34] Die maltechnische Risikobereitschaft Reynolds' schien durchaus Einfluss auf seine Auftragslage zu haben. Der Skepsis und Zurückhaltung angesichts der geringen Haltbarkeit stand die hohe Wertschätzung der Zeit für Reynolds' Porträtkunst gegenüber. Der Sammler Sir George Beaumont habe zögernden Auftraggebern dazu geraten, da auch ein gealtertes und möglicherweise verblichenes (steht hier vermutlich stellvertretend auch für andere unerwünschte Altersspuren) Porträt immer noch das Beste sei, was der Markt zu bieten habe:

„No matter, take the chance; even a faded picture from Reynolds will be the finest thing you can have."[35]

„All good pictures crack"[36] soll Reynolds entsprechend selbstsicher einem Kritiker entgegnet haben, der sich über die Risse und Runzeln beklagt haben soll, die auf vielen von Reynolds' Gemälden nach kurzer Zeit sichtbar geworden seien. Eine Anekdote, überliefert von John Thomas Smith 1829 erzählt, dass Charles Moore, 6th Earl of Drogheda, nach langer Abwesenheit sein eigenes Porträt wiedergesehen habe und feststellen durfte, dass es mit ihm gealtert und auch 30 Jahre nach dessen Entstehung immer noch sehr treffend sei.[37]

Die Aufzählung der Überlieferungen zeigt deutlich, dass die sich manifestierenden Materialveränderungen an Reynolds' Gemälden, ganz im Geiste des 19. Jahrhunderts, über eine mehr oder minder humorvolle Anbindung an die Wertschätzung des Alterswerts Rechtfertigung fand. Kritischere Stimmen bemängelten, ihre Porträts würden gar schneller altern als sie selbst.[38] Als Lösung aus dem Dilemma, dass die Auftraggeber die Porträts von Reynolds zwar würdigten, die nach kurzer Zeit auftretenden Altersspuren aber ablehnten und Reynolds' Technik als ungenügend haltbar taxierten, habe Horace Walpole 1787 vorgeschlagen, man solle Reynolds anstatt der Kaufsumme einen jährlichen Geldbetrag für seine Gemälde bezahlen, dies aber nur, so lange sie hielten.[39]

---

34 Charles Robert Leslie (1794–1859) und Tom Taylor (1817–1880), Biografen Joshua Reynolds', Leslie/Taylor 1865.

35 Sir George Beaumont, Sammler (1723–1827), Leslie/Taylor 1865, 134.

36 Leslie/Taylor 1865, 112f.

37 John Thomas Smith (1766–1833) über Charles Moore, 6th Earl of Drogheda (1730–1822), Smith 1829, 225.

38 Redgrave/Redgrave 1890, 54 „Painting of old was surely well designed – To keep the features of the dead in mind – But this great rascal has reversed the plan – And made his pictures die before the man". Talley Jr. 1986, 55.

39 Horace Walpole (1717–1797) Leslie/Taylor 1865, 511.

Interessanterweise ein Vorschlag, den 2016 Walter Grasskamp für „[...] Werke fragilen Zuschnitts [...]“ für Museen erneut vorbringt.[40]

Reynolds selbst spielte in einem Brief die Folgen der Risse und Farbablösungen herunter und führte andere Gründe für den desolaten Zustand seiner Malerei ins Feld.[41] Er verwies etwa auf das Schütteln der Gemälde bei Transporten mit der Kutsche und vertrat eine aus heutiger Sicht sehr moderne Einschätzung: Die Gemälde dürften fragil sein. Wenn man sie entsprechend sorgfältig behandeln würde, könne man die fragilen Meisterwerke unversehrt erhalten.

Interessanterweise scheint es keine Hinweise zu geben, dass sich Reynolds an der Diskussion um seine höchst umstrittene Maltechnik beteiligt hat. Reynolds’ *Discourses* umfassen seine Reden als Präsident der Royal Academy.[42] Die einschlägige kritische Quellenforschung sieht allerdings nur den XIV. Diskurs als gesicherte Quelle.[43] Die Reden wurden erst kurz nach seinem Tod erstmals umfassend publiziert. Eine Neuauflage in der Reihe *The World’s Classics* folgte 1907. In den *Discourses* spricht Reynolds nie über die technische Ausführung der Malerei. Das Wort „technical“ benutzte er einige Male in Zusammenhang mit der Virtuosität eines Malers, Draperien oder Blattwerke auszuführen, eine Tätigkeit, die Reynolds – wie andere Porträtisten der Zeit – in der Regel extern vergab.[44] Der Autor des Vorworts der Ausgabe von 1907 nannte als Grund dafür, Reynolds habe die praktische Ausführung der Malerei – „Ordinary details of practice and technique [...]“ – den verantwortlichen Professoren überlassen. Eine möglicherweise plausible, aber ebenso irritierend vereinfachende Erklärung, die aufgrund der aktuellen Quellenlage nicht eindeutig bewertet werden kann.[45]

Richten wir das Augenmerk auf die Rezeption der 1930er-Jahre, so fällt auf, dass die Kommentare des 18. und 19. Jahrhunderts zu Reynolds’ maltechnischen Mängeln verhalten aufgenommen oder als unberechtigt taxiert werden. In der Publikation der Reihe *Maîtres de l’Art ancien* aus dem Jahr 1930 lässt sich nachzeichnen, dass das Künstlergenie und ein auf die Rückbesinnung auf die Alten Meister gerichteter Innovationsgeist zelebriert wird.[46] Es wird ein Künstlerbild kolportiert, welches im Kontext

40 Grasskamp 2016, Pos. 1871.
41 Ingamells/Edgcumbe 2000, 111.
42 Reynolds 1907.
43 Renate Prochno erachtet nur den XIV. Diskurs als gesicherte Quelle, vgl. Prochno 2006, 219.
44 Talley Jr. 1986, 87, Postle 2015.
45 Reynolds 1907, viii.
46 Dayot 1930, 42f.

von traditionsorientierten und historisierenden Strömungen wie dem erwähnten Appell des „retour à l'ordre" und der neuen Wertschätzung der akademischen Tradition zu verorten ist.

Die Wiederentdeckung und neue Erforschung des Themas „Materialmutationen" in Reynolds' Gemälden und die Verknüpfung mit dem Diskurs des intendierten Materialzerfalls erfolgte in den 1980er-Jahren. Das berühmte Zitat von Reynolds „All good pictures crack" setzte M. Kirby Talley Jr. als Titel für seinen Katalogbeitrag für die Reynolds-Ausstellung an der Royal Academy of Art in London 1986. Der Artikel beginnt mit: „Impermanence: fading, flaking and cracking". M. Kirby Talley Jr. zeichnete neu das Bild eines Künstlers, der konsequent und hartnäckig – mit den Worten des Autors: „bis hin zur Perversität" – Materialien und Techniken angewendet habe, von denen er wusste, dass sie nicht haltbar seien.[47]

Die Wallace Collection initiierte 2010 ein Forschungsprojekt, das die Rolle von Reynolds als Experimentalisten im Spiegel des aktuellen Forschungsfeldes der Interdisziplinarität thematisierte.[48] M. Kirby Talley Jr.s euphorische Interpretation eines intendierten Zerfalles der Materialien wurde jedoch durch neue Erkenntnisse relativiert. Die Forschungsergebnisse bestätigen, dass Reynolds, im Sinne der damals aufkommenden modernen Auffassung des Experiments als empirische Methodik eines neuen, positivistisch ausgerichteten Wissenschaftsverständnisses, sich ebenfalls dieser Methode bediente. Seine weitführenden technischen Experimente zur Entwicklung und Optimierung seiner Maltechnik hatte der Künstler allerdings verdeckt und abseits der Öffentlichkeit ausgeführt. Die maltechnischen Verfahren hat er sogar gegenüber seinen Assistenten geheim gehalten. Er verwendete eine schwer verständliche Mischung aus Englisch und Italienisch für seine Notizen, und auch hier liegt die Vermutung nahe, dass er seine Maltechnik nicht offenlegen wollte. Reynolds hat seinen Werkstattmitarbeitern sogar verboten, die umstrittenen Zusatzstoffe wie Wachs und Malbutter zu verwenden. Offensichtlich sah er die Verwendung derart kritischer Materialien ausschliesslich für sich vor.

Quellen und Schriften des Künstlers belegen seine hohe Verehrung für die Malerei der Venezianer und allgemein des 16. Jahrhunderts. Während seiner langen Studienaufenthalte in Italien hatte er Gelegenheit, ihre Technik eingehend zu studieren. Die Vermutung liegt nahe, dass Reynolds die prägende Textur der Köpergewebe, die gezielt gesetzten Pastositäten und die Transparenz

47 Talley Jr. 1986, 55.
48 Davis/Hallett 2015.

der Malmittel für seine Malerei übernehmen wollte.[49] Interessant ist der Hinweis von Matthew Hunter, dass Reynolds im theoretischen Diskurs die empirische Methodik des damals neuen wissenschaftlichen Experiments öffentlich ablehnte, selber aber nachweislich extensiv umsetzte.[50]

Die sehr variantenreiche, nur punktuell auf das Thema Materialmutationen ausgerichtete Rezeptionsgeschichte Reynolds' zeigt auf eindrückliche Weise, dass Materialveränderungen an Gemälden bereits im 18. Jahrhundert nicht nur wahrgenommen, sondern auch höchst kontrovers diskutiert wurden – unter verschiedenen Vorzeichen aber immer mit hohem Potenzial an Reibungsenergie und Forschungsinteresse. Fragile Materialgefüge im Sinne des Forschungsgegenstandes standen – entsprechend meiner These – damals nicht im Fokus. Die angrenzende und bisweilen der gleichen Phase zuzuordnende Frage nach der Interferenz der Wertschätzung von Altersspuren auf der einen Seite und der wachsenden Toleranz gegenüber stark individualisierten, sich von tradierten Techniken abwendenden und gleichzeitig – oft verdeckt – neuen, experimentell motivierten empirischen Materialisierungsstrategien zuwendenden künstlerischen Ausdrucksformen auf der anderen Seite, tritt hingegen als ernstzunehmendes Thema der Kunst- und Kulturgeschichte in den Vordergrund.[51]

Craquelé als Zeichen westlicher Malerei

Der historische Rückblick bestätigt die Verankerung der Altersspuren, insbesondere der Patina, im westlichen Kulturdiskurs, hier exemplarisch vorgeführt anhand der Wertschätzung und Ablehnung von Materialmutationen bei Joshua Reynolds. Unserem historisch gewachsenen, komplexen Verhältnis zur Wertschätzung des Alterswerts, das sich heute – entsprechend der dieser Arbeit zugrunde liegenden These – in einer neuen Form, der Wertschätzung der prekären und fragilen Materialität von Gemälden manifestiert, schliesst sich die Frage an, inwiefern sich derart prägnante, historisch gewachsene Zeichen der Wertschätzung aktuell im globalen Kunst- und Kulturkontext finden lassen.

Der chinesische Maler Ni Youyu lebt und arbeitet in Schanghai.[52] Seine Arbeitsweise reflektiert die chinesische Tradition der Gelehrten und Maler der späten Ming-Dynastie (1386–1644), indem er sich mit Alltagserfahrungen und der Erforschung der eigenen

49 Weiterführende Literatur zu Joshua Reynolds' Maltechnik, vgl. Morrison 2010; Gent 2015.

50 Hunter 2015, 102f.

51 Einen wichtigen Beitrag dazu leistete Ernst van de Wetering, van de Wetering 2000.

52 Ni Youyu, Künstler (*1984).

künstlerischen Sprache beschäftigt. Die Auseinandersetzung mit der chinesischen Tradition bedeutet im chinesischen Kontext vor allem die Auseinandersetzung mit der Landschaftsmalerei.[53] Anlässlich der Ausstellung *Chinese Whispers*[54] führte Li Qi ein Interview mit dem Künstler und befragte ihn zu den grossformatigen Gemälden *Forest* und *Forest II* aus den Jahren 2013 und 2014 (Abb. 7.1 und Abb. 7.2). Die Gemälde stellen je einen Wald dar.

„Bei den Wäldern in meinen Malereien Forest (2013) und Forest II (2014) handelt es sich um kunstgeschichtliche Wälder. Meiner Meinung nach ist Kunstgeschichte ein Ökosystem, das sich im Osten und im Westen unterscheidet. Kunstgeschichte gründet letztendlich auf einer persönlichen Geschichte. Dieser Wald ist das, was meine Augen sehen können. Forest stellt einen ‚chinesischen' Wald dar. Er ist eng und die Bäume stehen in einer intimen und engen Beziehung zueinander, da ihre Wurzeln und Äste miteinander verwoben sind. In alten Zeiten liebten die Chinesen das Bild eines ‚gefrorenen Walds'. Im Gegensatz zu einem gepflegten Wald stellt ein gefrorener Wald eine leere, kalte und verlassene Umgebung dar. Er ist ein Reich der Askese. Bei genauerer Betrachtung sieht man, dass die Äste sich nicht gabeln. Dadurch wirkt das Bild in gewisser Weise abstrakt. Jeder Baum sieht aus wie ein Pfeiler, was zugleich ein phallomorphisches Bild impliziert.“[55]

Die beiden kunstgeschichtlichen Wälder kontrastieren sehr deutlich in Bezug auf die Technik. Den chinesischen Wald malte der Künstler mit einer eigens entwickelten Technik, die an die chinesische Philosophie angelehnt ist. Die Farbe Gold – technisch mit einem flächigen Metallpulveranstrich realisiert – nutze er, weil sie in Künstlerkreisen lange als Tabu-Farbe galt. Er bestätigt im Interview, dass er die Aufmerksamkeit gern auf Dinge lenke, die von anderen übersehen würden. Die Vermutung liegt nahe, dass Ni Youyu beim nordeuropäischen Wald *Forest II* die Aufmerksamkeit unter anderem auch auf das Craquelé gelenkt hat. Auffällige Risse durchziehen den hellen, wohl schneebedeckten Boden. Der Künstler erzielte die deutliche Zeichnung des Rissbildes, indem er die Fläche mit einer schwarzen Untermalung unterlegte, sie scheint in den Farbausbrüchen dunkel durch (Abb. 7.3). Die gerissene Farb-

---

53 Bühler 2016, 74, 98.

54 *Chinese Whispers. Neue Kunst aus den Sigg und M+ Sigg Collections*, Kunstmuseum Bern 19.02.–25.09.2016. Eine Ausstellung organisiert von Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee im Dialog mit M+ West Kowloon Cultural District, Hongkong, und Dr. Uli Sigg in Kooperation mit dem MAK Wien, kuratiert von Dr. Kathleen Bühler.

55 Qi 2016, 98, 99.

schicht hat er weiterführend überarbeitet und mit einem transparenten Firnis überzogen. Das fragil wirkende Gefüge wurde auf diese Weise stabilisiert.

Das traditionelle asiatische ästhetische Empfinden impliziert, über das Zeichenhafte eines künstlich erzeugten Alterscraquelés hinaus, die Durchdringung des Gegenstandes mit den Spuren seiner Geschichte.[56] Auf Zeitschichten verweist Youyu zudem mit den Lebensdaten berühmter westlicher Künstler von der Renaissance bis zur Gegenwart, die wie nachträglich gesetzte Beschriftungen oder Nummerierungen unter die Baumwurzeln gesetzt sind. Es ist anzunehmen, dass Ni Youyu in *Forest II* die Visualisierung von Zeitschichten spiegelt, die im asiatischen und westlichen Kontext unterschiedliche Konnotationen beinhalten. Im Vergleich zu der eingangs diskutierten Fallstudie Francis Picabia – besonders dem Gemälde *La main* –, mag hier Lesart und Verknüpfung der negativ konnotierten, fehlerhaften technischen Ausführung oder der historisierenden Dekorationsmalerei eine geringere Rolle spielen. Vielmehr überzeugt der Befund, dass die reflektierte Aussensicht des chinesischen Künstlers Ni Youyu auf die westliche Kunstgeschichte offenbar das Craquelé als Zeichen westlicher Malerei bestätigt. Wie ein kurzer Exkurs in die Geschichte des japanischen Raku und der westlichen Adaption dieser Technik aufzuzeigen vermag, lassen sich sogar Verknüpfungen der historisierenden, künstlich erzeugten zeichenhaften Altersspuren mit der asiatischen Ästhetik spinnen: Die ursprüngliche japanische Raku-Technik entstand im 16. Jahrhundert. Raku ist eine frei geformte, auf niedriger Temperatur gebrannte Keramik mit rasch erstarrter Glasur. Haarrisse, abhängende Tropfen und zufällige Unregelmässigkeiten sind zentrale ästhetische Merkmale dieser Technik. Sie sind nicht künstlich hergestellt, sondern Teil des technischen Prozesses. Das Gewicht, die taktilen Eigenschaften und die harmonische Verbindung mit den traditionellen japanischen Materialien im Raum gehören als ebenbürtige Charakteristika dazu.[57] Die europäische Interpretation[58] des japanischen Raku fokussiert ausschliesslich auf das Craquelé und überhöht dieses zu einem stilisierten, zeichenhaften Merkmal für Altersspuren. Eine

56 Tanizaki 2010, 60.

57 Die ersten Raku-Schalen entstanden auf Anregung eines Teezeremonienmeisters von dem Dachziegelmacher Chojiro in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Kyoto, vgl. Riedlinger 2017.

58 Der erste Bericht über Raku in Europa stammt von Bernhard Leach (1887–1979). Der Amerikaner Paul Soldner (1921–2011) entwickelte die westliche (amerikanische) Raku-Technik, indem er die Gefässe nach dem Herausnehmen aus dem Ofen in dürre Blätter steckte. Mit dieser nachträglichen Reduktion ausserhalb des Ofens erreichte er die historisierende Ästhetik des heute weit verbreiteten westlichen Rakus. Vgl. Riedlinger 2017.

Vorgehensweise, die mit der westlichen historisierenden Reisslacktechnik verwandt ist. Sie erzeugt ein dunkles Craquelénetz als Dekoeffekt, welches die im japanischen Raku angelegte Toleranz für Zufälle und Defekte überblendet. Die Ästhetik der Reisslacke als Zeichen für gealterte historische Malschichten bestätigt sich aus dieser Perspektive als ein rein westliches Konzept.

SUBTIL REDUZIERT
ist ein Abschnitt benannt, der den Fokus auf Farb- und Oberflächenwirkungen legt. Bei dem gewählten Fallbeispiel reduzierte der Künstler Paul Klee den Bindemittelanteil der Farbe auf ein Minimum und erzielte auf diese Weise eine leuchtende Farbwirkung durch hohe Farbsättigung. Die matte Oberflächenwirkung intensiviert zudem die Wahrnehmung der ausgeprägten Strukturen, die mittels Überlagerungen von Gewebetexturen, der stellenweise Gewebesichtigkeit und der unorthodoxen Maltechnik erzielt wurden. Klee adaptierte dafür die Pastellmalerei in einer eigens über Jahre entwickelten neuen Form der Anwendung. Die gewählte Maltechnik resultiert in einer erhöhten Fragilität der Gemälde, die der Künstler bedacht und mit maltechnischen Experimenten begleitet hat. Rezeptionsästhetisch und restauriergeschichtlich lässt sich ein Wandel der Bewahrungsstrategien nachzeichnen, die ebenfalls eine neu aufkommende Beachtung der materiellen Fragilität reflektieren. Als dialogische Ergänzung zur Fallstudie wird ein Gemälde von Piet Mondrian näher betrachtet, dessen maltechnische Ausführung sich als ebenso singulär und präzis erweist, sie jedoch anders motiviert ist und andere Wirkungen anvisiert. Die Konsequenz hingegen ist vergleichbar. Auch dieses Werk weist eine erhöhte materielle Fragilität auf, und es zeichnet sich analog dazu ein Wandel in den Restaurierungskonzepten ab.

Materialisierungsformen der Farbwirkung: Fallstudie Paul Klee

Paul Klee malte das Gemälde *Legende vom Nil* im Jahr 1937 (Abb. 2.1). Es trägt die Nummer 215 im handschriftlichen Œuvre-Katalog. Die technische Bezeichnung lautet: „Pastellfarben/weisse

Baumwolle auf Jute, Keilrahmen".[59] Das Baumwollgewebe ist im Format etwas kleiner als das Gemälde (Abb. 2.3). Klee bemalte dieses und klebte es anschliessend auf das Jutegewebe. Die „Pastellfarben" verwendete er für die ockerfarbenen hieroglyphenartigen Zeichen und für die in blauen, grünen und lilafarbenen Farbflächen ausgeführte, an ein Teppichmuster erinnernde Komposition. Die Zeichen und die Flächen überlagern sich nicht. Sie stehen nebeneinander, getrennt durch gewebesichtige Linien. Die helle gelbockerfarbene Umrandung hat Klee zuletzt aufgetragen. Sie überlappt den Randbereich des aufgeklebten Baumwollgewebes vor allem oben und unten und legt das finale Format der inneren Bildkomposition fest (Abb. 2.1).

Interessant ist, dass verschiedene Auftragstechniken auszumachen sind. Insbesondere die dunklen blauen Farbbereiche und die ockerfarbenen Zeichen lassen auf dichte, wiederholte Strichführung mit Pastellstiften schliessen. Parallel oder überlagernd, vor allem in den hellen, weiss ausgemischten Flächen, wurde eine – überraschenderweise fliessfähige – „Pastellfarbe" mit dem Pinsel bearbeitet (Abb. 2.7–2.9).

Über die kräftige Strichführung mit den Pastellstiften hat Klee die Bildträgertextur und die faserige Eigenschaft des Gewebes betont und überhöht. Zusätzlich führten die pudernden, farbintensiven Pigmentkonglomerate sowie der Duktus der Pinselführung zu reizvollen Überlagerungen. Die gelbockerfarbene Umrandung in Kleistertempera hat Klee als deckende Schicht mit einem Palettenmesser aufgetragen. In der Technikbezeichnung ist sie nicht erwähnt.

Zunächst interessiert, was Paul Klee unter „Pastellfarben" verstand, zumal er unter dem Terminus sowohl den Auftrag mit Pastellstiften sowie auch die dem Pastell eigentlich fremde Pinselmalerei subsumierte. Hat er Pastellstifte im Handel gekauft oder diese selbst hergestellt? Geben die maltechnischen Charakteristika Hinweise zu den Motivationen, die hinter der Verwendung der Pastellfarben und ihrer Kombination mit dem weissen Baumwollgewebe auf Jute stehen?

Paul Klees frühester schriftlicher Nachweis zu Pastellstiften datiert von 1904. Klee erwähnt sie erstmals in einem Brief vom 28. Juni an seine Frau Lily. Anlass dafür waren die kurz davor in

59 Paul Klee hat in seinem handschriftlichen Œuvre-Katalog über vieles in einmalig ausführlicherweise Buch geführt. Seine Beschreibung der verwendeten Materialien und die Notizen zur technischen Umsetzung stellen eine überaus reichhaltige Quelle dar, die bezüglich der Terminologie und der Vollständigkeit, bezüglich der zeitlichen Chronologie oder der späteren eigenhändigen Redaktion sowohl ein Fülle an Informationen beinhaltet wie auch ebenso viele neue Fragen aufwirft. Vgl. Wiederkehr 2000.

Buchform erschienenen *Malerbriefe* von Wilhelm Ostwald, die Klee sehr lobte.[60]

„Der Vater [von Lotmar] schaffte sich auf meine Empfehlung hin ein Malerbuch an von dem berühmten Chemiker und Physiker Ostwald; es ist eine vortreffliche wissenschaftliche Behandlung alles Technischen; ich lese es gegenwärtig mit grosser Freude. Auch enthält es schöne Rezepte, zum Beispiel über Selbstbereitung von Pastellstiften. Die Form des Werkes ist sehr reizvoll, Einteilung in Briefe, hat also literarischen Beigeschmack. Der Stil prächtig. Der Mann muss selber ein erfahrener Künstler sein.“[61]

Der Naturwissenschaftler Ostwald verstand sich als moderner, auf der Basis von wissenschaftlichen Experimenten wirkender Spezialist für Maltechnik und Fotografie. Seine neuen und für die Zeit absolut überraschenden maltechnischen Anleitungen unterwanderten ebenso den akademischen Betrieb wie auch die Hierarchie der Gattungen.[62]

„[...] Widerspruch gegen mancherlei durch das Alter geheiligte Ansichten nicht verfehlen wird. [...] doch ich bin nicht der einzige, der den bisherigen antiquarischen und ‚philosophischen' Betrieb der Kunstwissenschaften unbefriedigend findet, und an seiner Stelle das wissenschaftliche Verfahren gesetzt zu sehen wünscht, durch welches allein dauerhafte Ergebnisse bisher haben erreicht werden können, das empirisch-experimentelle.“[63]

Klee war anfangs fasziniert von der experimentellen Herangehensweise und der engen Verknüpfung der Fotografie, Zeichnung und Malerei. Paul Klees Schichtenmalerei, der dünne Auftrag und die Lasuren auf hellem Grund, das „Pointillieren“, die Reduktion des Bindemittelanteils auf ein Minimum – alle diese, für Klees Maltechnik typischen Merkmale hat Ostwald in den Malerbriefen

60 Ostwald 1904. Erstmals erschienen die Malerbriefe in der wissenschaftlichen Beilage der Münchner Allgemeinen Zeitung von 1903/04.

61 Klee 1979, 430. Paul Klee verweist auf das Kapitel III, welches auch die „Selbstherstellung der Pastellstifte“ behandelt. Vgl. Ostwald 1904, 23–36. Die Vermutung, dass Ostwald ein „erfahrener“ Künstler sei, muss später zu einer Enttäuschung geführt haben. Das künstlerische Werk von Ostwald fand keine Anerkennung, insbesondere nicht unter den Vertretern der Avantgarde-Künstler. Moholy-Nagy, der Ostwalds Farbenlehre und sein Verständnis der Kunst als angewandte Wissenschaft geschätzt hat, soll sich sehr negativ über Ostwalds künstlerische Arbeiten geäussert haben. „Er will die Kunst revolutionieren und selbst malt er Blümchen.“ Zit. über: Pohlmann 2010, 504.

62 Zu Wilhelm Ostwald und seinem Einfluss auf die Maler der „Brücke“, vgl. Pohlmann 2013.

63 Ostwald 1904, III, IV.

behandelt. Auch das Temperaverständnis oder die Zuwendung zur Pastellmalerei lassen sich als verbindende Elemente betrachten.[64]

So gross Paul Klees Interesse für die Malerbriefe war, so heftig hat er Ostwalds Farbenlehre abgelehnt. Klee negierte Ostwalds acht Hauptfarben und stützte stattdessen die Farbenlehre von Goethe mit sechs Hauptfarben.[65] Ostwalds Forschungen zur Steigerung der Effizienz des Farbenmischens anhand einer standardisierten Farbenskala kritisierte Paul Klee ebenso scharf. 1920 verfasste er zu Ostwalds Farbenlehre einen vernichtenden Artikel im *Werkbund*[66] und er schuf die spottbehaftete Darstellung „Goethe durch Ostwald ‚corrigiert'".[67] Die Ablehnung von Ostwalds Farbenlehre ist auch im Kontext der Kontroversen am Bauhaus zu betrachten. László Moholy-Nagy und Walter Gropius waren fasziniert von Ostwald. Ostwald betrachtete Kunst als angewandte Wissenschaft, was Klee vehement ablehnte.[68]

---

64 Paul Klees Maltechnik zeichnet sich durch eine vielschichtige Arbeitsweise aus, wobei der Auftrag dünner Farbschichten auf dicken mageren Grundierungen oder Weissschichten erfolgte. Den hohen Stellenwert der Grundierung erwähnte Klee früh in seinen Briefen. 1906 schreibt Klee an seine Frau Lily: „Ich habe eine interessante Arbeit […] auf Glas in weissen Grund radiert, mit Farben hinterlegt. Ganze Vormittage und Nachmittage gehen damit dahin, dass ich solche Weissgründe möglichst egal und mit verschiedenem Korn herzustellen versuche." (Klee 1979, 640) Im Jahr 1932 erweiterte Paul Klee die Lasurmalerei auf hellem Grund mit einer neuen technischen Vorgehensweise: „Meine Arbeit betrifft zur Zeit weniger abzuschliessende Bilder, als Versuche mit verschiedenen neuen Grundierungen, dadurch komm ich wieder auf Lasuren, wahrscheinlich verbinde ich dann damit das sogenannte Pointillieren." (Klee 1979, 1180f) Materialanalysen bestätigen, dass Paul Klee den Bindemittelanteil in seinen Malfarben konsequent auf ein Minimum reduzierte. Vgl. Bäschlin/Ilg/Zeppetella 2000; Bigler-Görtler 2003; Bäschlin 2003; Winkler 2011. Alle diese Themen werden in den Malerbriefen von Wilhelm Ostwald behandelt. Vgl. Ostwald 1904, 75–75, 121, 134–36, 144.

65 Baumgartner/Okuda 2000, 38.

66 Klee 1920.

67 Die Darstellung zeigt Goethes Farbkreis mit sechs Einteilungen, korrigiert durch Ostwalds acht Einteilungen. Unter dem Kreis steht „Goethe durch Ostwald, corrigiert'". Paul Klee, Bildnerische Gestaltungslehre: I.2 Principielle Ordnung, Inv.-Nr. BG I2/165, Bleistift auf Papier, Faltblatt, 1. Seite, 33,0 x 21,0 cm, Zentrum Paul Klee, Bern. Vgl. Baumgartner/Okuda 2000, 54.

68 Pohlmann 2010, 366–385.

Wilhelm Ostwalds Pastelltechnik unterschied sich deutlich von der klassischen Pastelltechnik des 18. Jahrhunderts.[69] Ostwald empfahl die Technik für alle möglichen Gründe. Strukturierte Wandputze oder Papier und Gewebe mit ausgeprägter Textur wertete er als besonders geeignet, da die Pigmente darauf gut hafteten. Die Pastellstifte sollten mit Kreide, Pigmenten und Leimwasser (Gummen) selbst hergestellt werden. Die zu einem Farbteig gebundenen und zu einem Stift geformten Pigmente sollten in wiederholten Strichen aufgetragen werden, damit eine dichte, deckende Farbschicht entstehen konnte. Das spannungsvolle Spiel zwischen deckenden und den Grund durchscheinen lassenden Farbbereichen wertete er als reizvoll. Für die Fixierung empfahl Ostwald das nachträgliche Tränken oder Besprühen mit einem wässrigen Leim und erwähnt auch Schellack. Sein überzeugtes Plädoyer für das Pastell als breit anwendbare, künstlerische Technik weitete er später auf die Architekturgestaltung aus und publizierte 1912 ein Buch mit dem Titel *Monumentales und dekoratives Pastell.* Darin

69 Filippo Baldinucci beschreibt 1681 im Vocabolario toscano dell'arte unter „Pastelli" die Herstellung der Pastellstifte mit Pigmenten, Füllstoffen, Gummen und Kandiszucker. In unserem Zusammenhang scheint besonders die abschliessende Bemerkung interessant: „[…] lavoro che molto s'assomiglia al colorito a tempera e a fresco […]." Die Farbwirkung der Pastellmalerei, so Baldinucci, sei vergleichbar mit der Tempera- und der Freskomalerei. Vgl. Baldinucci 1681, 119. Der Vergleich mit Tempera und der Freskotechnik zeigt auf, dass die matte Farbwirkung und die leuchtenden Farben mit der Technik assoziiert wurden. Dem *Traité de la Peinture au Pastel* von 1788 liegt das Anliegen zugrunde, die Pastellmalerei neben den „Pinselmalereien" zu etablieren. Als positive Eigenschaften werden die einfache Anwendung und das rasche Arbeiten ohne Malmittel, Pinsel und üblen Geruch hervorgehoben. Aus diesen Gründen etablierte sich die Pastellmalerei sowohl für die Freizeitmalerei wie auch für Künstler, die das rasche Erfassen von Bewegung, Licht und Rhythmus anstrebten. Vgl. Chaperon 1788. Das *Traité de la Peinture au pastel* charakterisiert die Pastellmalerei als „facile" und „aimable". Die „liebenswürdige Leichtigkeit" im Sinne von luftig, weich und licht waren die positiv konnotierten Eigenschaften. Der einzige Mangel des Pastells sei seine geringe Haltbarkeit. Die Bestrebungen, ein geeignetes Fixiermittel zu entdecken, welches die pudrige Oberfläche nicht zerstört, erinnern an die Experimente, Debatten und Geheimrezepturen um die Wiederentdeckung der Temperamalerei. Edgar Degas' systematischen Experimente zu einer grossen Bandbreite an künstlerischen Techniken sind bezeugt. Fletschers und Townsends Untersuchungen zu Degas' Pastelltechnik belegen neben einer Vielzahl an verwendeten Fixativen harzhaltige, proteinische Medien und Gummen. Für die vorliegende Fragestellung ist aussagekräftig, dass Edgar Degas und auch Edvard Munch sehr früh die Pastellmalerei mit Pinselmalerei kombinierten: Quellen berichten davon, dass Degas Pastellskizzen mit heissem Wasserdampf benetzt und die so befeuchteten Pastellkörner mit Bürsten weiterbearbeitet habe. Untersuchungen belegen eine Schichtentechnik, die Pastellstiftmalerei, Pastellpinselmalerei, Tempera und Gouache zusammenführte. Vgl. Fletcher/Desantis 1989; Townsend 1998; Singer u.a. 2010. In einem Buch zur Pastellmalerei aus dem Jahr 1984, die sich der Technik von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert widmet, ist die Pastelltechnik von Paul Klee zwar erwähnt, die Besonderheiten seiner Umsetzung sind aber nicht beschrieben. Vgl. Monnier 1984, 85f.

erläuterte er den Farbauftrag, die Pigmente, das Fixieren und neu zusätzlich das Paraffinieren.[70]

Die neue Pastellmalerei, wie sie Ostwald propagierte, hatte zudem eine Verschiebung der Konnotationen und der Bewertung zur Folge. Professor Karl Raupp, ein aus heutiger Sicht eher konservativer Vertreter der Akademie der Künste in München, betonte 1894 den weichen, femininen Reiz der Technik.

„Das Pastell besitzt vor allem den wertvollen Vorzug der lichtvollen Erscheinung und gerade sein trockenes Material verleiht der Pastelltechnik einen ungemein weichen, samtartigen Reiz. Deshalb eignet sich dieselbe auch vorzugsweise in ihrem schmeichelnden hellen Farbenreichtum zu dankbarer Wiedergabe weiblicher graziöser Tugend, wie der naiven Kinderwelt.“[71]

Wilhelm Ostwald bewertete 1904 die Pastelltechnik ganz anders. Es sei ein Vorteil, dass das Pastell beim Fixieren leicht dunkler und derber werde, da sonst die Gefahr bestehe, dass die Arbeiten zu weichlich würden:

„Da ferner bei der Leichtigkeit, mit welcher sich Übergänge herstellen lassen, das Pastell ohnedies die Gefahr der weichlichen Arbeit mit sich bringt, so wird man in diesem natürlichen Härterwerden gleichfalls keinen Nachteil erblicken.“[72]

Sein Votum bestätigt, dass nicht mehr die weichen Übergänge der Technik, sondern die Farbwirkung und ihre Dauerhaftigkeit für die Wertschätzung verantwortlich sind.

Klees *Legende vom Nil* weist einen auffällig dicken Farbauftrag auf, der Ostwalds Empfehlung entspricht.

„[…] wobei Sorge zu tragen ist, dass auch ein jeder Strich oder Fleck als kräftige Farbmasse, nicht als oberflächlicher Hauch dasteht“[73].

70 Ostwald 1904, 13–23; Ostwald 1912, 78 „Die Farben werden trocken in dem Tone gemischt, den sie hernach haben sollen; dann werden sie mit einer dünnen Tragantlösung zu einem plastischen Teig angemacht, aus dem die Stifte geformt werden.“ Ostwald erwähnt auch Stärke, Leim, Gummi, Dextrin, vgl. ebd., 6f., 47. Der dicke Auftrag sollte mit einem geeigneten Instrument verdichtet werden, vgl. ebd. 78. Anschliessend folgte die Fixierung mit einer wässrigen Bindemittellösung, vgl. Ostwald 1912, 88–100 und zum Schluss das Paraffinieren, vgl. ebd., 100–104.

71 Raupp 1894, 81.

72 Ostwald 1904, 30f.

73 Ostwald 1912, 7.

Die Materialanalysen zur Zusammensetzung von Paul Klees Pastellfarben des Gemäldes *Legende vom Nil* sind aufschlussreich und überraschend. Es handelt sich hauptsächlich um ein mageres Farbsystem aus Öl mit Proteinanteil. Der Ölanteil variiert stark, teilweise sind gesättigte Kohlenwasserstoffe enthalten, die nicht unbedingt mit dem Ölanteil korrelieren. Eine Wachsbeimischung oder nachträglicher Überzug sind somit nicht auszuschliessen. Interessant ist zudem der Nachweis eines geringen Schellackanteils. Als Fixiermittel hat Ostwald Schellack und Kasein, später Wachs empfohlen.

Den ersten Pastelleintrag notierte Paul Klee im handschriftlichen Œuvre-Katalog 1907. 1917 nannte Klee erstmals die Technik „Pastell nass in nass" und „Pastell auf nasses Papier". Er erwähnt zudem das Firnissen oder die Fixierung mit Leim. Die Verknüpfung von wässrigen Techniken mit Pastellfarben führte zu den Nennungen „Pastellfarben" oder „Pastellfarben kleistergebunden". Sie umfassen offenbar eine Verbindung der Stift- und Pinselmalerei auf verschiedenen strukturierten Gründen, wie sie bei der *Legende vom Nil* zu beobachten ist (Abb. 2.7).[74] Die Bindemittelzusammensetzung der frühen Pastelle ist nicht analysiert. Das Gemälde *Legende vom Nil* weist Überschneidungen und auch Abweichungen von Ostwalds Rezeptur auf. Klee verwendete schwach gebundene Stifte und Pasten aus Öl und einem proteinischen Bindemittel. Er bearbeitete die Farbflächen auch mit dem Pinsel, wobei nicht überall eindeutig ist, ob im Rahmen der Fixierung oder im Sinne einer malerischen Umsetzung – vermutlich beides (Abb. 2.8). Besonders wichtig scheint aber zu sein, dass die Pastelltechnik Klee eine konsequente Umsetzung der von Ostwald propagierten Malerei „ohne Bindemittel"[75] erlaubte und über die hohe Farbsättigung der unterbundenen Pigmentkonglomerate sowie ihrer mechanischen Vernetzung auf strukturierten, gefärbten oder gealterten Gründen zu der charakteristischen, spannungsvollen Farbwirkung führte.

74 Der erste Pastelleintrag im handschriftlichen Œuvre-Katalog trägt – gemäss der Werkdatenbank des Zentrums Paul Klee – die Werknummer 1907,25 und lautet „aquarellierte Kohlezeichnung, Pastell, braune Tinte, Ingres". Für die Nummer 1908,45 nennt Klee „Blei mit Pastell getönt/schlechtes Papier". Die frühen Pastelle zeichnen sich durch die Kombination von Zeichentechniken mit Pastell aus, wobei Klee mit verschiedenen Papiereigenschaften und -qualitäten experimentierte. Bei der Werknummer 1917,70 nennt Klee „Pastell n.i.n./dünnes Japan". Bei 1920,10 notierte er „Pastell auf nasses Papier/gefirnisst, Einwickelpapier", und „Pastellfarben auf nasses Papier, dann mit Leim fixiert" steht bei 1920,16, „Pastellfarben kleistergebunden" bei 1930,83. Bei 1934,29 steht „Pastellfarben auf nassen Damast" und bei 1934,30 „Pastellfarben auf nasse Baumwolle". Die punktuell herausgegriffenen Werke (in Pastell) zeigen deutlich die Kombination der Pastelltechnik mit wässrigen Maltechniken auf unterschiedlichen Gründen.

75 Ostwald 1904, 20.

Auf den ersten Blick scheint es wenig naheliegend, dass Ostwalds maltechnische Innovationen die Maltechnik von Paul Klee bis in die 1930er-Jahre begleitet haben sollen. Betrachtet man die aktuelle kunstgeschichtliche Forschung zu Paul Klee, wird diese These aber doch gestützt: Paul Klee habe keine überraschenden oder eigenständig neue theoretische Gedanken entwickelt, jedoch die ausgewählten theoretischen Ansätze eigenständig und über sehr lange Zeit weitergeführt. Bücher, die Klee früh für sich entdeckt habe – wie Goethes Farbenlehre, Lehren zur Morphologie oder zur Mystik – sollen ihn bis weit in die 1930er-Jahre interessiert haben. Fabienne Eggelhöfer gesteht Klee keine theoretische Eigenständigkeit zu. Er habe sich um eine Synthese von Wissenschaft und Intuition bemüht. Gregor Wedekind betont, dass Klee zwar durchaus in der Lage war, eine künstlerische Theorie zu entwickeln, diese ihn aber nicht interessiert habe.[76]

Vom dauerhaften zum auratischen Bild

Die Motivation Ostwalds, die Pastelltechnik unter Künstlern beliebt zu machen, lag in seiner Überzeugung, dass diese Technik aus chemischer Sicht besonders haltbar sei.

„Zu diesen sehr grossen Vorzügen gehört noch eine nahezu unverwüstliche Dauerhaftigkeit in chemischem Sinne. Man braucht z. B. nur einen Blick auf die Pastellsammlung der Dresdener Königlichen Gemäldegalerie zu werfen, wo einem die Farben der mehrere hundert Jahre alten Kunstwerke in unvergleichlich viel grösserer Frische entgegenleuchtet, als aus irgendeinem Saal mit gleichzeitigen Ölgemälden. Soweit die Farbstoffe echt sind, verändert sich nämlich ein Pastell, das gegen mechanische Unbill geschützt ist, weiter gar nicht beim Aufbewahren. Weder besteht es aus Schichten, die langsam zusammenschwinden und schliesslich von zahllosen Rissen durchsetzt werden, wie das bei jedem Ölgemälde unvermeidlich ist, noch tritt beim Pastell ein Dunkel- und Braunwerden ein, wie es gleichfalls durch das als Öl benutzte Bindemittel fast unvermeidlich bewirkt wird, noch endlich sind die Pastellbilder so sehr dem Verbleichen ausgesetzt, wie es die Aquarelle, vor allem die nach der alten Lasurentechnik hergestellten, sind. Gegenüber diesen Vorzügen steht nur die grosse Empfindlichkeit der nicht fixierten Pastellbilder gegen mechanische Verletzung.“[77]

76 Eggelhöfer 2012, 36f, 87f, 104–108; Wedekind 2014, 92f.
77 Ostwald 1912, 23f.

Der Chemiker Alexander Eibner, Professor und Leiter der Versuchsanstalt für Maltechnik an der Technischen Hochschule in München, behandelte die Pastelltechnik in seinem Buch *Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik* aus dem Jahr 1909 in der Einleitung zu den Binde- und Bedeckungsmitteln und äusserte sich ausführlich zu Ostwalds Pastelltechnik. Ostwalds Prognose sei nur dann gültig, wenn die Pastelle vor mechanischer Einwirkung geschützt wären und qualitativ gute, lichtechte Farben zur Anwendung kämen. Wilhelm Ostwald propagierte aus diesem Grund die „Selbstherstellung" der Pastellstifte, der er Pigmentempfehlungen und Informationen zu unterschiedlichem Bindemittelbedarf der Pigmente anfügte. Äusserst kritisch bewertete Alexander Eibner die Möglichkeiten der technischen Anwendung. Die Pastellmalerei sei sehr eingeschränkt und etwa für die Lasurmalerei völlig ungeeignet. Die plausible Schlussfolgerung Ostwalds, dass weniger Bindemittel zu weniger Gilbung führe, bestätigte hingegen auch Eibner.

„Vom Standpunkt der Haltbarkeit infolge der geringen Menge des vorhandenen organischen Bindemittels steht das Pastell allerdings über manchen Erzeugnissen der Ölmalerei."[78]

Paul Klees Vorliebe für unterbundene Malfarben ist im Rahmen von kunsttechnologischen Untersuchungen mehrfach bestätigt worden.[79] Messungen an Malschichtproben des Gemäldes *Legende vom Nil* ergaben einen ausgesprochen geringen Anteil Bindemittel in den pudernden Pigmentkonglomeraten.

Der Dresdner Künstler Wolfgang Müller[80] publizierte in den *Technischen Mitteilungen für Malerei* 1914 in einem Beitrag „Warum neue Maltechniken" ein Plädoyer für die Abkehr von der Ölmalerei hin zu modernen wässrigen Techniken, der Pastell- und der Paraffinmalerei. Seine Begründung folgte im Wesentlichen dem vorangehend von Ostwald zitierten Lamento gegen das Gilben und Braunwerden des Öls, eine Meinung, die damals in weiten Künstlerkreisen Zustimmung fand.[81] Der Chemiker Alexander Eibner, mitverantwortlicher Redakteur der *Technischen Mitteilungen*,

---

78 Eibner 1909, 12.

79 Bäschlin/Ilg/Zeppetella 2000, 178f; Bigler-Görtler 2003; Winkler 2011. Aktuelle Bindemittelanalysen, die im Rahmen der Beiträge für die internationale Konferenz „Tempera Painting between 1800 and 1950", 15.–17. März 2018, Doerner Institut, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, vom Autorenteam Nathalie Bäschlin, Stefan Zumbühl und Patrizia Zeppetella ausgeführt worden sind, bestätigen das Ergebnis erneut.

80 Wolfgang Müller, genannt Wolfgangmüller, (1877–1949), war ein Vertreter der Dresdener Künstlergruppe 1913. Sie steht in der Traditionslinie des Vereins bildender Künstler Dresden (Sezession (1893–1900), der nachfolgenden Gruppe der Elbier (1902–1909), der Gruppe Grün-Weiss (1910) und der Dresdner Künstlergruppe (1913).

81 Wolfgangmüller 1914.

kritisierte Wolfgang Müllers Haltung im selben Heft. Seiner Einschätzung nach war das Gilben des Öls nicht eine Frage seiner Eignung für die Malerei, sondern vielmehr ein seit dem Altertum bekanntes Problem, das dadurch entstand, dass zu viele Produkte auf dem Markt seien und die Künstler zu wenig Sachverständnis mitbringen würden.[82]

„Die Klagen über den frühzeitigen Verfall von Werken der Malerei sind fast ebenso uralt, wie die Versuche zur Ermittlung ihrer Ursachen und deren Beseitigung. Man glaubt sich in die moderne Zeit versetzt, wenn man bei Plinius liest, dass er meint, die Bilder seiner Zeit hätten deshalb kürzere Dauer gehabt, weil es schon damals zu viel Farben gab, unter welchen sich ähnlich wie heute manche untaugliche befanden.“[83]

Eibner bezeichnete Wolfgang Müllers Argumentation als nicht wissenschaftlich und verlangte nach einer präziseren, chemischwissenschaftlichen Darstellung. Weiter verlangte er eine Ursachenforschung und die Verbreitung von Materialkenntnis, welche die Künstler zu einem besser orientierten Umgang mit dem, aus seiner Sicht, immer noch höchst wertvollen Malmittel Öl führen könnte.[84]

Die Argumentationen zeigen exemplarisch die historisch verankerte, immer wiederkehrende Diskussion um den Zerfall der handwerklichen Tradition. Für unsere Fragestellung ist besonders interessant, dass die Motivation der Neubewertung wässriger, matter und bindemittelarmer Malerei, wie sie Wolfgang Müller propagierte, eine inhaltliche Verschiebung des maltechnischen Diskurses aufzeigt. Neben den neu stärker vertretenen naturwissenschaftlichen Voten und der mehrheitlich von den konservativen Künstlerkreisen des 19. Jahrhunderts vereinnahmten Diskussion um die Malmittel der Alten Meister tritt die Neubewertung der Farbwirkung und die Erhöhung ihrer Dauerhaftigkeit durch die Abkehr von der tradierten Ölmalerei in den Vordergrund. Die Wahrnehmung des Strebens nach dauerhafter Malerei konzentrierte sich somit im Umfeld der innovationsfreudigen Maltechniker um Ostwald in erster Linie auf eine dauerhafte, intensive Farbwirkung.

---

82 Die Ergebnisse der Forschungen zum Begriff der Tempera, der künstlerischen Umsetzungen und der industriell verfügbaren Produkte zeigen eine schier unüberblickbare Palette von Produkten und individuell geprägten Anwendungen. Vgl. Pohlmann u.a. 2016; Reinkowsky-Häfner 2016.

83 Eibner 1914, 228.

84 Die Argumentation steht im Kontext der Wiederentdeckung der Tempera im 19. Jahrhundert und der Bemühungen um neue Malmittel, die sich an historischen Quellen orientierten. Vgl. Beltinger 2016; Kinseher 2016.

Paul Klee hat die *Malerbriefe* von Wilhelm Ostwald sehr geschätzt, und die Publikation *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* von Alexander Eibner befand sich in seiner Bibliothek. Es scheint zumindest naheliegend, dass seine zeitnah durchgeführten maltechnischen Proben das Gelesene reflektieren.[85]

Die Diskussion war nicht singulär, sondern durchaus weit verbreitet. Vergleichbare Haltungen finden sich etwa auch bei Ernst Ludwig Kirchner. Er entwickelte diesbezüglich interessante technische Umsetzungen. Es sind von ihm grossflächig gemalte Pastelle erhalten, die ihn offensichtlich bei der Entwicklung einer neuen, eigenständigen Ölmalerei beeinflusst haben. Die frühen Ölbilder der Dresdner Zeit weisen technisch vergleichbare Charakteristika auf wie die Pastelle. Die Schraffur, der trockene, matt stehende Strich und das Setzen reiner, unvermischter Farben führten zu einer Farbwirkung, die sich deutlich von der mit dem Pinsel nass in nass vertriebenen Ölfarbe der akademischen Malerei der Zeit unterscheidet. Kirchner suchte dafür neue technische Umsetzungen jenseits des akademischen Umfelds. Im Rahmen eines jüngeren kunsttechnologisch ausgerichteten Forschungsprojekts konnten Kirchners Maltechnik und sein Werkprozess neu verortet werden.[86] Rückblickend schrieb Kirchner 1937:

„Zunächst musste ich mir die Technik erfinden, womit ich alles fassen konnte […].“[87]

Kirchners eigene Technik bestand im Wesentlichen darin, Ölfarben mit Benzin zu verdünnen und Wachs beizumischen.[88] Er orientierte sich an historischen Schriften, äusserte sich kritisch zu den Akademien und plädierte für eine engere Verbindung der hohen und der angewandten Kunst.[89]

Welchen Niederschlag fand Paul Klees maltechnische Herangehensweise in seinem Unterricht? Die Aufzeichnungen von Petra Petitpierre aus der Malklasse von Paul Klee sind diesbezüglich sehr aussagekräftig. Sie bestätigen Klees Offenheit in der Material- und

---

85 Bäschlin/Ilg/Zeppetella 2000, 180.

86 BMBF-Projekt 2009–2013 „Keiner hat diese Farben wie ich“ – Studien zur Maltechnik Ernst Ludwig Kirchners, ausgeführt im Verbund des Instituts für Technologie der Malerei der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, des Kirchner Museums Davos, des Doerner Instituts der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen München, ergänzt durch das SIK-ISEA Schweizerische Institut für Kunstwissenschaften Zürich.

87 Kirchner an Curt Valentin, 17.4.1937, zit. über: Delfs 2010, 1987.

88 Im „Attest“ von Ernst Ludwig Kirchner zum Gemälde *Alpsonntag; Scene am Brunnen* 1918–1924, 170 x 400 cm, Inv. Nr. G 1202 schrieb der Künstler zum verwendeten Bindemittel: „Reine Künstlerölfarben der Firma Talens und Marke Rembrandt. Als Bindemittel ein durch 30 Jahre bewährtes vom Künstler erfundenes, das besteht aus Wachs, ein wenig Mastix dann gelöst in Benzin.“ Attest des Künstlers, 27.04.1933, Archiv Kunstmuseum Bern.

89 Skowranek 2013, 5.

Technikwahl bei gleichzeitiger Anmahnung grösstmöglicher Präzision. Petra Petitpierre zitiert Paul Klee wie folgt:

„Es erhebt sich die Frage: Was bringt die Technik im geistigen Sinne? Dann ist noch die andere spezifische Frage im chemischen Sinne und diejenige im Sinne der Haltbarkeit. [...] Das Präzise spielt aber doch noch eine Hauptrolle.“[90]

Nach den Aufzeichnungen von Petitpierre scheint Klee die Begriffe gleichwertig, je nach Situation abwägend, behandelt zu haben. Die Gleichzeitigkeit des Anspruchs an die hohe Farbsättigung, ihre Beständigkeit im chemischen Sinne und die Akzeptanz einer erhöhten Fragilität bezüglich der mechanischen Belastbarkeit schliessen sich nicht aus. Der Einbezug von Materialien schlechter Qualität, wie sie Klee explizit in seinem handschriftlichen Werkverzeichnis erwähnte, und die Frage nach der Haltbarkeit stehen gleichwertig nebeneinander. Das Abwägen und das Verbinden zwischen diesen gegensätzlichen Polen leistet der Anspruch auf grösstmögliche Präzision.

Dieser aus der aktuellen Forschungsperspektive relevante Aspekt von Paul Klees Gleichbewertung der chemischen Beständigkeit und seiner Offenheit für – in Bezug auf Haltbarkeit – ebenso riskante wie präzise technische Ausführungen fand in der Rezeption kaum Beachtung. Sie beschränkte sich lange auf die Technik im „geistigen Sinne“.

Ernst Strauss betont im Kapitel „Zur Wesensbestimmung der Bildfarbe“ 1972[91] die Bedeutung des Kolorits für die Bildgestalt jenseits von Farbenlehre und materieller Bildfarbe. Aufbauend auf minutiösen Forschungen zu Delacroix, van Gogh und Klee, beschreibt Strauss die Transformation der stofflichen Bildfarbe in das „geistige“ Kolorit.

„Noch reine Substanz auf der Palette, empfängt sie ihr Leben mit dem Augenblick, da der Pinsel sie aufnimmt, um sie auf das Bildfeld zu übertragen. Was mit dieser kurzen Prozedur geschieht, ist jedoch weit mehr als nur eine äussere Versetzung farbiger Substanz. Schon hier nämlich beginnt jene geheimnisvolle entscheidende Wandlung, in deren Verlauf die Farbe, soeben noch Rohstoff, ihren rudimentären Zustand verlässt, um bildwirksam, aussagefähig zu werden. Mit dem Moment ihres Auftrags auf die Malfläche gewinnt die Palettenfarbe unversehens einen geistigen Aspekt [...].“[92]

90 Petitpierre 1957, 16.
91 Strauss 1972, 10–24.
92 Ebd., 11f

Strauss verknüpft koloritgeschichtliche Forschungen zum Mittelalter mit Werken von Paul Klee. Die Methode der Koloritforschung führt Strauss hauptsächlich auf Wolfgang Schönes Buch *Über das Licht in der Malerei*[93] von 1954 zurück und legt – die Ursprungsstufe des Stofflichen mitdenkend – den Fokus hauptsächlich auf ihre geistige Wirkung.

Neue Aspekte der Verknüpfung von Materialität und Werkinterpretation finden sich im Kontext der Neubewertung der materiellen Authentizität und der „auratischen" Zuschreibungen. Im Gebiet der Restaurierungsforschung ist hier die 1985 von Heinz Althöfer herausgegebene wegweisende Publikation *Restaurierung moderner Malerei* zu nennen. Sie richtet das Augenmerk konsequent auf die Materialisierungsformen der modernen Malerei und den Stellenwert des Materials und fragt nach den Bedeutungsebenen von Original und Reproduzierbarkeit, handelt von rasanten technischen Entwicklungen und wachsender Vielfalt, die sich in einer direkten unmittelbaren Kunst der Gegenwart zeigten. Für die 1980er-Jahre steht das Material, nicht der Gegenstand im Zentrum.[94] Im Kontext der neuen Herausforderungen, die sich für den Bewahrungsauftrag der zeitgenössischen Kunst der 1960er-Jahre stellten – auch hier etablierte sich das Restaurierungszentrum Düsseldorf als Diskussionsforum – gewann die Sensibilisierung für intendierten Materialzerfall als künstlerische Strategie neuen Stellenwert.[95]

Wolfgang Kersten und Anne Trembley, ein Kunsthistoriker und eine Restauratorin, publizierten gemeinsam einen engagierten Appell zugunsten der Bewahrung der materiellen Authentizität der Gemälde von Paul Klee. Die fragile Materialität der Werke diskutierten sie neu im Zusammenhang mit dem intendierten Zerfall.[96]

Charles W. Haxthausen thematisierte in seinem Katalog-Beitrag „Zwischen Darstellung und Parodie: Klees ‚auratische' Bilder" die Einbindung von Altersspuren als künstlerische Strategie und verknüpfte eine Auswahl Gemälde, die er als „auratische" Bilder bezeichnete, mit Riegls *Alterswert* und Benjamins *Aura*.[97] Dieser Diskurs führt uns zum Begriff der Aura als Zerfallserfahrung und dessen zentraler Rolle in der Rezeption fragiler Maltechniken.

Ebenfalls wichtig waren interdisziplinäre Forschungsinitiativen. Die Zeitschrift *Studium generale* (erschienen von 1947–1971) förderte das Zusammenwirken verschiedener Wissenschaftskulturen

93 Schöne 1997 (1954).
94 Althöfer 1985, 9–17.
95 Althöfer 1977b.
96 Kersten/Trembley 1991.
97 Haxthausen 2000.

in Bezug auf Begriffsbildung und Methoden. 1960 schrieb Rike Wankmüller den Artikel „Zur Farbe von Paul Klee" und entwickelte, ausgehend von der Wahrnehmungspsychologie, eine Theorie zu Klees „[...] Verräumlichung der Farbe mit Hilfe verschiedener Techniken des Farbauftrags [...]".[98]

Aktuelle interdisziplinäre Forschungsinitiativen widmen sich den Verflechtungen wissenschaftshistorischer Neubewertungen des Experiments und dessen Rolle und Akzeptanz im künstlerischen Werkprozess.[99] Dieses wachsende Forschungsinteresse basiert auf der Untersuchung der materiellen Komponenten der Kunstwerke und setzt authentische Materialität voraus. Ein Desiderat, das ebenso aus kunst- wie kulturtheoretischer Perspektive an Bedeutung gewonnen hat und das im Kontext der Neubewertung der Fragilität zu beachten ist.

Farbwirkung und Restaurierungsideologie: Fallstudie Piet Mondrian

Das neue, empirisch-wissenschaftlich motivierte Interesse, mit eigenen technischen Versuchsreihen oder systematischen Recherchen die Abkehr von der akademisch tradierten Maltechnik zu erproben, war in den fortschrittlich gesinnten Künstlerkreisen weit verbreitet.[100] Nicht alle Künstler sprangen jedoch auf diesen Zug auf. Ferdinand Hodler (1853–1918) etwa wies Experimente mit Farben den „Colloristen" wie Amiet und Giacometti zu und distanzierte sich mit dieser Äusserung selbst davon.[101] Aufschlussreiche Informationen zu Hodlers Maltechnik stammen vom Maler Ernst Linck (1874–1935) aus Bern. Selbst stark von Hodler beeinflusst und bekannt als Restaurator und Kenner der Gemälde von Ferdinand

98 Wankmüller 1960, 428.

99 Exemplarisch sei auf die Publikation *Experiments in Paints* zu Joshua Reynolds verwiesen, vgl. Davis/Hallett 2015.

100 Betrachten wir beispielsweise Paul Klees maltechnische Experimente, die über seine Briefe, Tagebucheinträge und Einträge im Œuvre-Katalog dokumentiert sind, oder „die Werkstatt mit chemischem Laboratorium" im Umfeld von Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky, so waren diese Experimente durchaus wissenschaftlich motiviert. Belegt ist das intensive Studium historischer Quellen bei der Künstlergruppe um Marianne von Werefkin. Die Künstler studierten und übersetzten nachweislich historische maltechnische Quellenschriften mit dem Ziel, über maltechnische Experimente historische Maltechniken wiederzuentdecken und neue zu entwickeln. Das Interesse der Künstler galt dem Erkenntnisgewinn im Gebiet der historischen Maltechniken, der Materialeigenschaften und der Entwicklung neuer maltechnischer Verfahren. Die Künstler führen Experimente durch, denen Literaturstudium und Austausch mit Wissenschaftlern vorausgingen.

101 Karoline Beltinger vermutet, dass Hodlers Distanz zur Experimentierfreude der Künstler wie Amiet und Giacometti nicht zuletzt auch auf seine Ausbildung in Genf bei Barthélemy Menn (1815–1893) zurückzuführen war. Die französische Schule kümmerte sich weit weniger um maltechnische Experimente, wie sie in der Münchner Schule gepflegt wurden, vgl. Beltinger 2007, 152–154.

Hodler, äusserte er sich 1934 in den *Technischen Mitteilungen für Malerei* über „Die Maltechnik Ferdinand Hodlers“. Wenn auch schwer abzugrenzen von Ernst Lincks Selbstdarstellung, gelten die Informationen gemäss aktuellen Forschungsergebnissen des SIK-ISEA als zuverlässig. Linck verwies etwa auf Hodlers Vorliebe, direkt auf die ungrundierte Leinwand zu malen oder die mit „Ölzinkweiss mit der Spachtel abgezogene Leinwand“ zu verwenden.

„Der Grund: er konnte stets weiterarbeiten in nicht zu nasse Farbe und das Bild vollenden. Es ist aber durchaus nicht der Fall, wie man vielerorts meint, Hodler wolle die Wandmalerei imitieren oder der Arbeit einen Pastellcharakter geben. Im Gegenteil, sehr oft hat ihm die Farbe zu stark eingeschlagen und wurde zu matt.“[102]

Nach Auflistung der Techniken, die Hodler verwendet hat, schliesst Linck mit der Bemerkung:

„Experimentiert wurde von ihm durchaus nicht.“[103]

Im vorliegenden Kontext scheint besonders Lincks Bestätigung von Interesse, dass Hodlers Maltechnik im Spiegel der damaligen Maltechnikdiskussionen durchaus beachtet und als besonders matt rezipiert und ihre Nähe zur Wand- und zur Pastellmalerei hervorgehoben wurde. Die Forschungen des SIK-ISEA vermuten die Ursache neben Hodlers Malschichtaufbau und der Verwendung der Ölfarbenstifte in der Beimischung grosser Mengen Zinkweiss, die für die kreidige Farbwirkung verantwortlich sei.[104] Lincks Einschätzung, Hodler habe diese matte Farbwirkung eigentlich gar nicht geschätzt, bezieht sich vermutlich auf Einzelfälle. Linck berichtete, Ferdinand Hodler habe ihm im Rahmen von Ausstellungen mehrmals den Auftrag erteilt, matte Gemälde mit wachshaltigem, also matt auftrocknendem Bindemittel zu sättigen. Diese Erfahrung bewegte ihn dazu, die Gemälde der Sammlung des Kunstmuseums Bern unter Zustimmung desselben in den 1930er-Jahren mit Wachs zu imprägnieren.[105] Die Massnahme verändert die Oberflächenwirkung der Gemälde und beeinflusst das Alterungsverhalten. Aus heutiger Perspektive wird die Massnahme kritisch betrachtet, es ist nachträglich nicht mehr feststellbar, ob sie im Sinne von Ferdinand Hodler war oder nicht. Die durch die Imprägnierung erfolgte Beeinträchtigung der materiellen Authentizität ging hier noch weniger weit als die später – vermutlich durch den Kunst-

102 Linck 1934, 51.
103 Ebd., 52.
104 Vgl. Beltinger 2007, 158.
105 Vgl. Künstleratteste mit Restaurierungsinformationen von Ernst Linck, Archiv Werkdaten Kunstmuseum Bern.

handel motiviert – aufgetragenen, sehr glänzenden Firnisse. Derart erhebliche Veränderungen der Oberflächenwirkung sind heute bei einer grossen Anzahl Gemälde zu beobachten. Zurück zu Lincks Wachsimprägnierungen:

„Es ist tatsächlich so, dass viele dieser auf ungrundierte Leinwand gemalten Bilder zu wenig Bindemittel in der Farbschicht tragen und deswegen pulverig werden oder blättern. Sogar die Bilder, die mit der kleinen Spachtel ziemlich dick fertig gemalt wurden, bedürfen der Zufuhr eines Bindemittels. Wenn dies nicht mit zu fetten Mitteln geschieht, ist die Gefahr der Veränderung des ursprünglichen Eindrucks nicht da.“[106]

Linck legitimierte seine Massnahmen mit seiner profunden Kenntnis, dem Respekt vor der künstlerischen Intention Hodlers und der Sorge um deren geringe Haltbarkeit. Nach heutiger Einschätzung gelten die brüchigen, da spröden Malschichten mit matter und kreidiger Farbwirkung nicht primär als gering haltbar, sondern als besonders fragil, was mit einer zentralen Verschiebung der Bewertung der Materialität und des Anspruchs an die mechanische Belastbarkeit von Gemälden einhergeht. Integrale Imprägnierungen, auch wenn sie den Grad der Sättigung gering halten, werden heute unter Berufung auf den Respekt für die materielle Authentizität bei matten Gemälden nach Möglichkeit vermieden. Die kritische Rezeption im Kontext der neu aufkommenden Wertschätzung der authentischen Farbwirkung schrieb derart invasiven Massnahmen gar die Nähe zum Ikonoklasmus zu.

Ebenfalls kaum auf Experimente bedacht war Piet Mondrian (1872–1944). Für die 1920er-Jahre, die Phase der Entwicklung des *Neo-Plastizismus*, sind, wie eine Studie des Stedelijk Museum Amsterdam belegt, nur marginal technische Versuche dokumentiert. Mondrian beschrieb in einem Brief an Gerard Hiordijk (1899–1958) ein Experiment aus dem Jahr 1928 zum mechanischen Verhalten einer mineralisch gebundenen Farbe und ihrer Eignung für seine Malerei. Mineralfarben galten als innovativ und chemisch beständig. Mondrians Schlussfolgerung aus dem Versuch war, dass sich die wenig elastische Farbe für die Anwendung auf textile Bildträger nicht eigne, denn sie reisse beim Aufspannen.[107] Neben dem Anliegen, Risse zu vermeiden, stand seine beständige Suche nach den „richtigen Farben“ im Vordergrund. Er suchte immer wie-

---

106 Linck 1934, 52.

107 „[…] ik heb met Keimswit een ongeprepareed linnen bestreken, geschuurd en weer bestreken maar met spannen komen er krakkels.“ Brief an G. Hordijk, 22.02.1928, zit. über: Blok/Bracht/Wijnberg 2011, 216.

der nach reinen Farbtönen, die über die Lieferanten jedoch nicht nach seinen Vorstellungen verfügbar waren. In der Konsequenz hat Mondrian die Farbtöne selbst gemischt und die gewünschte Farbwirkung mittels mehrschichtigen Farbauftrags erzielt. Die genaue Betrachtung der Gemälde lässt auf eine intuitive Arbeitsweise schliessen. Zwei parallele Linien wirken visuell parallel, sie sind nicht nach Mass parallel gelegt. Die Pinselführung ist hauptsächlich manuell. Der mehrschichtige Aufbau der monochromen Flächen verweist auf ein malerisches Herantasten bis hin zum zufriedenstellenden Endresultat. Mondrian bestätigte seine intuitive Arbeitsweise, die er mit theoretischen Grundlagen abzustützen pflegte, in einem Brief an Theo van Doesburg (1883–1931).[108] Mondrians präzise Vorstellungen zu den Farbtönen betrafen sowohl die Weiss- wie auch die Schwarztöne. 1917 notierte Mondrian seine Unzufriedenheit mit dem Reissen einer weissen Grundierung und fragte, ob vielleicht seine erstmalige Verwendung des Zinkweiss anstelle des Bleiweiss dazu geführt haben könnte. Die Farbe (der Farbton) sei von der Veränderung zum Glück nicht betroffen, was erneut belegt, dass er der Farbwirkung grosse Bedeutung beigemessen hat.[109]

Die kunsttechnologische Untersuchung des Gemäldes *Tableau N: II* (Abb. 3.1) mit Grau und Schwarz aus dem Jahr 1925 stützt die oben aufgeführten Auswertungen und lässt weitere Präzisierungen zu (vgl. Katalog, Fallstudie 3. Piet Mondrian, *Tableau N: II, 1925 (mit Schwarz und Grau)*, 1925, S. 191): Die vom Künstler eigenhändig vorgrundierte Leinwand ist auf einen soliden, gewerblich hergestellten Keilrahmen gespannt (Abb. 3.2). An einzelnen Stellen lassen sich zwischen den schwarzen Linien und den hellen Flächen Kohlevorzeichnungen erkennen. Bei diesem Gemälde liegen keine Anzeichen für Kompositionsänderungen vor, wie sie etwa die Amsterdamer Untersuchungen belegen. Auf die helle Grundierung trug Mondrian erst eine Bleiweiss/Ölschicht auf, meist mit quer verlaufendem Pinselduktus. Teilweise arbeitete er mit einem Hilfsmittel (vermutlich Lineal) als Abgrenzungshilfe. Anschliessend zog er zunächst die waagrecht verlaufenden und dann die senkrecht verlaufenden schwarzen Linien. Bei diesem Arbeitsschritt ist ebenfalls ein Hilfsmittel für die Abgrenzung zur Bleiweissschicht zu vermuten. Auf das Bleiweiss legte Mondrian erst eine grau ausgemischte Bleiweissölfarbe in der rechten, nach aussen offenen hellen Fläche. In mehrheitlich senkrecht verlaufendem

---

108 „[...] ik doe 't maar op intuitie, dat zei ik Vantongerloo ook maar ik vind wel dat het theoretische voor de Niewe Beelding in 't algemeen van groot belang kan zijn." Brief von Mondrian an Theo van Doesburg, 12.06.1920, zit. über: Ebd., 216.

109 „De kleuren beijven gelukkig ongeschonden." Brief an Hendricus Petrus Bremmer (1871–1956), 04.05.1917, zit. über: Ebd., 217.

Pinselduktus überarbeitet er sowohl die weisse wie auch die graue Fläche mit einer Zinkweissölfarbe beziehungsweise einer hauptsächlich mit blauen Pigmenten grau ausgemischten Zinkweissölfarbe. Dieselbe Vorgehensweise ist auch am Rahmen zu beobachten.

Als besondere Entdeckung der kunsttechnologischen Untersuchung erweist sich der höchst präzise ausgeführte Firnis auf den schwarzen Linien (Abb. 3.6). Es ist bekannt, dass Mondrian die schwarzen Linien gefirnisst hat. Er wolle die Linien glänzen lassen, sonst würden sie ihn an einen Sarg erinnern.[110] Beim Gemälde *Tableau N: II* stechen die hohe Präzision der Ausführung und das verwendete Firnismaterial heraus: Mondrian trug den Firnis nicht insgesamt auf die schwarze Farbe auf, sondern er behandelte die schwarzen Flächen und die Linien separat. Zwischen den schwarzen Farbflächen und der schwarzen Linie liess er eine dünne, aber gut sichtbare matte Begrenzungslinie stehen. Als Firnismaterial verwendete er Eiweiss. Die Verwendung von Eiweiss war bisher bei Mondrian nicht nachgewiesen worden. Es ist zu vermuten, dass der allgemein geschätzte Mattglanz, aber auch die fehlende Verschiebung in warme Farbtöne, wie sie bei harzhaltigen Firnismaterialien nicht zu vermeiden ist, Mondrian zu dieser Wahl bewogen haben. Eiklarüberzüge werden in den maltechnischen Quellen insbesondere als Zwischenfirnisse empfohlen. Der schöne Glanz und die geringe Dauerhaftigkeit/Vergrauung – insbesondere bei dickem Auftrag – wurden kontrovers diskutiert.[111] Die Untersuchungsergebnisse verweisen auf eine technisch höchst versierte und radikal präzise Ausführung.

Regine Prange betont, dank einer nach Gesetzlichkeit und Entwicklungslogik fragenden, umfassenden Werkanalyse, den Dualismus Mondrians historischer Leistung der 1920er-Jahre. Das ikonografisch und formal ikonoklastische Vorgehen des Künstlers diene, so Prange, nicht der Auflösung, sondern der Wiederherstellung einer alternativen Gestalt, der des Bildes selbst. Prange misst diesem kritischen, nicht auf das subjektive Bewusstsein des Künstlers zurückzuführenden Prozess historische Bedeutung zu.[112]

Mondrian stellt die Technik in einem Aufsatz, den er in Dialogform verfasste, als einen Teil der seiner Ansicht nach notwendigen Entwicklung dar, weg vom individuellen Element hin zum Universalen – insgesamt als positiv konnotiertes Fernziel verstanden. Die *eigenhändige individuelle Technik* und die Technik für die *abstrakt-reale Malerei* sollen neuen Anforderungen für die *Neue*

110 Ebd., 199.
111 von Saint-George 2013, 107.
112 Prange 2005, 108, 373f.

Plastik weichen. Die Person des Künstlers soll zugunsten des neuen „Stils" in den Hintergrund treten.[113]

Dem steht die gegenwärtige Rezeption entgegen: Die Untersuchungen an dem oben erwähnten Gemälde sowie die Amsterdamer Forschungen belegen eine radikal eigenständige technische Ausführung. Sie ist mit ausschlaggebend für die aktuelle Werkrezeption, die Mondrians Wahl des Mediums Malerei, seine Wahl der Bildträger und Formate als Verdichtung und Entwicklung neuer Möglichkeiten malerischer Bildentwürfe wertet und ihr einen geradezu hohen Grad an Individualisierung, somit einem starken Einfluss durch die Person des Künstlers, zuschreibt.

Die enge Verknüpfung des Wandels der kunst- und kulturhistorischen Rezeption eines Künstlers und der sich wandelnden Erhaltungskonzepte lassen sich anhand des restauratorischen Umgangs mit Mondrians Werk im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestens aufzeigen. Die Erhaltungskonzepte folgten der Fort- und Umschreibung der kunsthistorischen Rezeption. Rezeptionsästhetisch rückte die künstlerische Haltung Mondrians in der Nachkriegszeit in den Vordergrund. Man folgte und schätzte, so Regina Pranges Kritik, lange Mondrians Selbstdarstellung und habe die Entmaterialisierungsutopie seiner Malerei unterstrichen. Mondrians Ziel war demnach die Entrückung des materiellen, dreidimensionalen Gemäldeobjekts hin zu einer geistigen, „entmaterialisierten" Wahrnehmung. Sichtbare Spuren der Materialalterung wie Risse, Schüsselbildung, Deformationen und Flecken, so die Einschätzung der damaligen Fachleute, hätten ein solches Konzept nachhaltig gestört. Aus diesem Grund wurden zahlreiche Werke des Künstlers nach dem Krieg übermalt, im Format beschnitten oder vergrössert, doubliert, geglättet und umgerahmt. Aus heutiger Perspektive lassen sich die Massnahmen nahe beim Ikonoklasmus ansiedeln. Das drastisch anmutende Vorgehen basiert auf der Einschätzung der Zeit, dass die sichtbaren Altersspuren die radikale Haltung Mondrians überlagern würden. Man versuchte durch die Versteifung der Bildträger die störenden Deformationen zu planieren und mit Übermalung und Firnisauftrag sichtbare Materialveränderungen zu eliminieren.[114] Ziel war es, Mondrians Entmaterialisierungsutopie durch das Eliminieren von Zeichen der Materialalterung, die offenbar als unnötige Zeichen für die Präsenz des Materiellen eingeschätzt wurden, zu stützen.

---

113 Mondrian 1957, 340f.

114 Herkömmliche Entscheidungsmuster schienen für neue innovative künstlerische Konzepte, wie sie Mondrian vorführte, nicht mehr anwendbar, veraltet. Es schien angebracht, sich von ihnen zu distanzieren und neue Wege zu suchen (Blok/Bracht/Wijnberg 2011).

Rückblickend ist diese Zielsetzung gescheitert. Die damals verwendeten Restaurierungsmaterialien erweisen sich heute infolge ihrer Materialdegradation als ästhetisch weit störender als die natürlichen Altersspuren, die ausschlaggebend waren für die invasiven Massnahmen. Die damals unkritische Verwendung neuer Materialien und Techniken basierte auf dem Glauben an lineare Entwicklungsprozesse, welche neue beständige Konservierungsstoffe hervorbringen sollten. Einige der damals durchgeführten Restaurierungen entbehrten rückblickend zudem einer sorgfältigen Recherche zum Kunstwerk und seiner Geschichte, wohl bedingt durch die geringe historische Distanz ihrer Ausführung. Viele dieser Massnahmen wurden später – soweit möglich – wieder rückgeführt.

Das eigenständige und singuläre künstlerische Œuvre Mondrians wird nach wie vor wertgeschätzt. Aus aktueller Perspektive liegt der Fokus auf der Erfahrbarkeit der authentischen Materialität. Nur sie vermag aus heutiger Sicht die radikale künstlerische Innovation Mondrians zu vermitteln. Diese Haltung setzte neue Vorzeichen für die Konzeption von Erhaltungsmassnahmen. Die Altersspuren und ihre wahrnehmbare fragile Materialität markieren die Geschichtlichkeit der Werke und sind Teil der heute gesteigerten Wertschätzung. Sie werden nicht mehr abgedeckt, versteckt und eliminiert, sondern als authentizitätsstiftende Merkmale, als positiv konnotierte Patina gelesen und mit erhöhter Sorgfalt bewahrt. Die neue Einbindung der materiellen Authentizität, die als Voraussetzung für die Erfahrbarkeit der Aura des Kunstwerks gewertet wurde, zeigt sich etwa in Hiltrud Schinzels 1985 publizierter Grundlage einer Verknüpfung von Restaurierung moderner Kunst und Forschung. Sie erwähnt drei Hauptprobleme, der sich die Restaurierung zu stellen habe[115]: Zum einen seien die Kunstideologien widersprüchlich und verlangten nach vollkommen konträren Restaurierungspraktiken. Zudem bedinge die Erfahrbarkeit der Auflösung des Originalbegriffs – sie nennt Duchamps Readymades und Walter Benjamins Reproduktionsthese – die Wahrnehmung des materiellen Artefakts, das diese verkörpere. Der dritte Punkt sei das der Restaurierung zugrunde liegende Prinzip der Reversibilität, das sich neuer Herausforderungen stellen müsse. Schinzel verweist auf die Gefahr der Verfälschung durch die restauratorische Praxis, die sich im Kontext der modernen Kunst und der neuen Sicht auf die Kunst und auf die Ziele des Bewahrungsauftrags stellten.

115 Schinzel 1985, 21.

verweist auf Strategien der Künstler_innen, die sich am Spiel, an der Ironie und an der Maskierung orientieren. Die Materialeigenschaften werden ihrer Funktion enthoben und umgedeutet. Der künstlerische Prozess, hier aufgezeigt an dem Gemälde *Ein Abend im Jahr 1912* von Meret Oppenheim, impliziert die Offenheit für unerwartetes Materialverhalten. Das Beschichten und Übermalen mit Farbe werden zur Verwandlung. Der Umgang mit der erweiterten Materialpalette – „alles ist möglich, sogar Luft“[116] – oszilliert zwischen dem systematischen Experiment und der Bastelei, Begriffe, die im aktuellen Diskurs der künstlerischen Forschung prominent vertreten und positiv besetzt sind. Das Kapitel thematisiert die malerischen Verwandlungsstrategien und – an diesem Gemälde offensichtlich – die künstlerische Einbindung des klassischen technischen Fehlers oder, je nach Einschätzung, des produktiven Scheiterns und stellt die der Künstlerin eigenen Ernsthaftigkeit des Bastelns in Verbindung zu Thomas Hirschhorns intendierter Prekarität.

Ironie des scheinbaren Materials: Fallstudie Meret Oppenheim

Im Katalog der Ausstellung *Meret Oppenheim* im Kunstmuseum Solothurn (28.09.–10.11.1974)[117] ist das Gemälde *Ein Abend im Jahr 1912* von 1972 schwarz-weiss abgebildet. Den Titel schrieb Meret Oppenheim (1913–1985) auf die Rückseite der oberen Zierrahmenleiste (Abb. 4.2). Das Ausstellungsetikett der Kunsthalle (als Besitzer des Werks ist die Galerie Lévy, Hamburg, aufgeführt) nennt den Titel *Ein Abend im Jahr 1910*. Die Archivkarte des Kunstmuseums Bern, die beim Eingang des Nachlasses 1986 erstellt wurde, führt die folgende Angabe der Künstlerin zur Titeländerung auf:

116 Die Aussage stammt von Burkhard Wenger, dem Bruder von Meret Oppenheim, und bezieht sich auf das Werk Wort, in giftige Buchstaben verpackt (wird durchsichtig), 1970 Privatbesitz; zit. über Zahnd 1997, 25.

117 Kamber/Koella/Salzmann 1974, 185.

„Ich habe die bisher angegebene Jahreszahl 1912 abgeändert in 1910, weil der Titel oft in dem Sinne ausgelegt wurde, dass das Bild eine vorgeburtliche Erinnerung sei. Dabei entstand der Titel, weil mir das Bild, als es fertig war, den Eindruck machte, als sei es gegen Ende der Jugendstil-Epoche und Anfang der Art-Deco-Epoche gemacht worden.“[118]

Meret Oppenheim distanzierte sich mit dieser Titelklärung (zumindest vordergründig) von einer mystischen, etwa der Romantik oder der Traumdeutung verpflichteten Interpretation. Sie ordnete das Bild nach seiner auch für sie selbst überraschenden Wirkung der formal flächigen Komposition, der leuchtenden Farbigkeit und der Verwendung moderner Materialien in diese Wendezeit vom Jugendstil zum Art-Deco ein (Abb. 4.1). Dieser schwer einzuordnende Hinweis war wohl mit ein Grund dafür, dass das Gemälde wenig rezipiert worden ist. Christiane Meyer-Thoss betonte 1985 das poetische Potenzial des Werks, das den „obskuren und verheissungsvollen Titel“ der Verweigerung äusserlicher Dramatik in der Bildsprache gegenüberstelle.[119] Das im Werk von Meret Oppenheim immer wiederkehrende Motiv der Wolke drängt sich ebenfalls als Interpretationsansatz auf.

Die Verbindung mit der Art-Déco-Raumgestaltung und einer dem Jugendstil verhafteten kunsthandwerklich orientierten Materialdarstellung – übersetzt in die Alltagsmaterialien der 1970er-Jahre – war für Meret Oppenheim, folgt man ihrer eigenen Darstellung, nicht Programm, sondern Entdeckung. Ihre Beschreibung suggeriert, dass sich ihr die Assoziation erst nach der Fertigstellung des Gemäldes offenbart habe. Diese von der Künstlerin aufgebaute Chronologie mag für die Assoziation mit Jugendstil und Art-Déco durchaus plausibel erscheinen; weniger allerdings im Kontext der Materialwahl – schliesslich steht die Wahl einer Fliesenimitation aus Hartfaserplatten als Kachelsurrogat chronologisch an erster Stelle. Dies würde eher auf eine Gleichzeitigkeit, ein Verweben verschiedener assoziativer und strategischer Handlungen und Entscheidungen materialtechnischer und gedanklicher Art hinweisen.

Die von Christiane Meyer-Thoss erstellte Verknüpfung der poetisch inspirierten Lektüre mit der von Meret Oppenheim selbst eingebrachten materialtechnischen Assoziation scheint auf den ersten Blick sperrig. Es drängt sich die These auf, dass die Künstlerin gerade diesen dualen Charakter, der sowohl die poetische

118 Archivkarte, Kunstmuseum Bern. Es ist nicht vermerkt, ob das Zitat von einer mündlichen oder schriftlichen Mitteilung der Galerie Lévy oder von der Künstlerin stammt.

119 Meyer-Thoss 1985, 42.

wie auch die materialistische Lesart vielversprechend erscheinen lässt und erlaubt, dass erfolgreich zweierlei völlig konträre Spuren, die je ein Eigenleben führen, gleichzeitig nebeneinander verfolgt werden können, möglicherweise programmatisch inszeniert oder zumindest verinnerlicht hatte.

Materialsurrogate oder Material darstellende Wandgestaltungen in handwerklich höchster Perfektion hatten im 19. Jahrhundert Hochkonjunktur und gaben Anlass zu ästhetischen Debatten über Materialechtheit und Materialwahrheit – unter dem vieldeutig verwendeten Begriff der Materialgerechtigkeit.[120] Die Moderne wandte sich entschieden von Material imitierenden Techniken ab. So liest man in Kochs grossem Malerhandbuch von 1935:

„In der heutigen Zeit haben (Material-)Nachahmungen, auch wenn sie noch so gut gemacht sind, keine Berechtigung mehr. Unser Bekenntnis zur Wahrheitsliebe für Materialienechtheit begründet diesen Standpunkt.“[121]

„Pavatex mit Kachelimitation“ lautet die technische Angabe seit Meret Oppenheims eingangs erwähnter Titelkorrektur. Es ist anzunehmen, dass die Künstlerin diese Ergänzung im Sinne der Verdeutlichung und Klärung einbrachte. Gewerblich vorgefertigte Fliesenimitationen aus Hartfaserplatten sind heute nicht mehr verbreitet. Im Umfeld der Do-it-yourself- und Fertigbauweise der Nachkriegszeit war eine Vielzahl solcher Produkte auf dem Markt. Die Gebrauchsspuren auf der Rückseite sprechen dafür, dass Meret Oppenheim ein ehemals verbautes Teilstück wiederverwendete. Auch der Grundierungsaufbau und die leicht durchscheinenden dunklen Fugenlinien sprechen dafür. Die zweischichtige Grundierung entspricht einer gewerblichen Herstellung. Die Malschicht, insbesondere das Gelb, weisen einen auffallend hohen Anteil an Zinkstearat auf.[122] Der Anteil ist so gross, dass er kaum nur auf die Verseifung des Ölbindemittels mit dem Anteil Zinkpigmente in Verbindung gebracht werden kann. Zinkstearate werden in der Farbenfabrikation und der Kunststoffindustrie als Weichmacher und Hydrophobierungsmittel verwendet. Die Materialzusammensetzung verweist nicht auf eine Künstlerfarbe, sondern auf ein Produkt des Anstrichbedarfs. Der hohe Anteil freier Fettsäuren im Wachsfirnis erhärtete den Verdacht der Verwendung eines gewerblich hergestellten (wohl eher kostengünstigen) Wachsfirnisses oder einer Wachspolitur.

---

120 Rottau 2012.

121 Koch 1935, 613.

122 „ZINC STEARATE | C36H70O4Zn – PubChem“ in: *PubChem Open Chemistry Database*, 2005, pubchem.ncbi.nlm.nih.gov/compound/zinc_stearate (Zugriff: 28.10.2019)

Interessant ist nun, dass Oppenheim die Gelbfassung kurze Zeit nach der Fertigstellung noch einmal überarbeitet hat. Die Signatur hat sie dabei ausgelassen. Optisch unterscheiden sich die beiden Gelbfassungen leicht im Gelbton: Die zweite Fassung hat einen höheren Weissanteil und korrigiert den zitronengelben Farbton in ein helleres Gelb. Eine hohe Kontrastierung der beiden Gelbfassungen wird aufgrund der Zusammensetzung anhand der UV-Fluoreszenz erreicht (Abb. 4.10). Diverse Motivationen für diese Überarbeitung sind denkbar: neben der Korrektur des Farbtons beispielsweise das Abdecken von lokalen Flecken oder auch Glanzoptimierungen. Nach dieser Überarbeitung hat sich ein technischer Unfall ereignet. Rund ein Fünftel der gelben Farbschicht ist vollständig gequollen und hat sich als blasenbildende Haut abgelöst und eine grosse Fehlstelle hinterlassen (Abb. 4.11). Möglicherweise waren die organischen Lösemittel der „Wachspolitur" Auslöser für die grossflächige Ablösung der Farbe. Der auffallend hohe Zinkstearat-Anteil der gelben Farbe hätte die Quellung infolge des Lösemitteleintrags (Benzin) mit Sicherheit begünstigt. Eine technische Panne in Zusammenhang mit dem Auftrag des Wachsfirnisses wäre eine plausible Hypothese. Meret Oppenheim restaurierte den Schaden selbst.[123]

Bei genauer Betrachtung sind die Randbereiche aufgrund der charakteristischen Struktur der gequollenen Farbe gut erkennbar. Aus Betrachterinnen-Distanz fällt der restaurierte Bereich nicht mehr auf. Die Auswertung der fotografischen Abbildungen in Katalogen lässt vermuten, dass sich die Massnahme nach 1974[124] und vor 1978, der Übernahme des Werks durch die Galerie Lévy, datieren lässt.

Dem Schaden selbst ist wenig Bedeutung zuzumessen. Von Bedeutung hingegen sind die Verknüpfungsoptionen, die sich mit Meret Oppenheims Arbeitsweise anbieten. Bleiben wir bei dem einleitend dargestellten plausiblen Szenario zur Herleitung des Schadens, so ergibt sich ein Arbeitsprozess, der möglicherweise ein paar Jahre nach der Fertigstellung des Gemäldes eine weitere Überarbeitung mit minimer farblicher Korrektur, vielleicht Verschmutzung und Flecken ausgleichend, beinhaltet hat. Die Signatur wurde bei der Überfassung ausgelassen. Der etwas weniger leuchtende Farbton, einhergehend mit einem erhöhten Gehalt an Kadmiumgelb (Abb. 4.9), und der erhöhte Glanz (Wachsfirnis) unterstützen – analog zur späteren Ergänzung der Werkbezeichnung – den Aspekt des Materialsurrogats und seinen eigentlichen Verwendungszweck als Fliese. Von Bedeutung scheint aus heutiger

123 Bäschlin 2006, 117f.
124 Kamber/Koella/Salzmann 1974, 185.

Perspektive die offenbar hohe Gewichtung der Materialität und die Offenheit der Künstlerin für risikobehaftete neue Techniken sowie auch ihre Toleranz gegenüber reizvollen Materialmutationen, die im Rahmen des Schadens entstanden sind. Die Randbereiche des Schadens, die charakteristische gekräuselte Struktur der sich ablösenden Farbschicht aufweisend, hat Meret Oppenheim belassen (Abb. 4.11). Die resultierende materielle Fragilität war nicht Programm, aber Konsequenz einer Entscheidung im Verlauf des künstlerischen Prozesses.

Übermalen, bekleiden, maskieren

La fin embarassée ist im Ausstellungskatalog der Galerie Levy von 1978 mit der Datierung 1971/72 bezeichnet.[125] Meret Oppenheim führte das Gemälde nach einer *Cadavres exquis*-Zeichnung im Format 110 x 84,0 cm aus. Die Komposition ist dreigeteilt und vereint Ahornblatt und Muschel, Raupe und Füllhorn mit einem gekreuzigten Phallus. Die erste Fassung weist – vergleichbar mit Entwurfszeichnungen – einen hellen Hintergrund auf. Er verläuft von einem hellen Blau im unteren Bereich zu einem hellen Horizont in der Mitte weiter zu einer blauen Himmelkomposition im oberen Bereich (Abb. 7.4). Die Abbildung der Hamburger Ausstellung *Meret Oppenheim. Arbeiten von 1930 bis 1978* zeigt das Gemälde in dieser ersten Fassung. 1982 übermalte Meret Oppenheim den Hintergrund schwarz und erklärte das Gemälde erst dann als vollendet.[126] Die Motivation für die Übermalung ist bei diesem Gemälde eindeutig inhaltlich motiviert. Wanda Kupper liest den schwarzen Hintergrund als Referenz an die biblische Erzählung zum „Tod Jesu".[127] Das Verfahren der Künstlerin, Gemälde mittels Übermalung zu verwandeln, lässt sich an zahlreichen Beispielen nachzeichnen.[128] Die schwarze Übermalung des Gemäldes *La fin embarassée* ist heute wie bei *Ein Abend im Jahr 1910* ausschlaggebend für eine erhöhte Fragilität. Die Haftung der schwach und in der Fläche inhomogen gebundenen Schwarzfassung ist gering. Vermutlich waren auch bestehende Verschmutzungen für die lokal mangelnde Haftung verantwortlich.[129]

125 *La fin embarrassée*, 1971, Inv.-Nr. Lg 2392, 110 x 84,0 cm, Privatbesitz, Leihgabe an das Kunstmuseum Bern.

126 Kupper 2006, 71–74.

127 Levy 1978, 147.

128 Meret Oppenheim sparte jeweils die alte Signatur aus und/oder fügte neue Signaturen hinzu. Exemplarisch aufgeführt seien: *Gebäude*, 1935/1964, Inv.-Nr. G 00.006, 50,0 x 50,0 cm, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung Kunstmuseum Bern, *Schwarze Strich-Figur vor Gelb*, 1960/1981, Inv.-Nr. Lg 2279, 76,0 x 58,0 cm, Privatbesitz, Leihgabe an das Kunstmuseum Bern, *Die Hand (Turm)*, 1933/1964/1982, Inv.-Nr. G 86.014, 250 x 100 cm, Kunstmuseum Bern.

129 Konservierungsprotokoll der Autorin, hinterlegt bei Besitzer und Kunstmuseum Bern.

Im Gespräch mit Bice Curiger äusserte sich Meret Oppenheim zu ihrer Arbeitsweise. Sie wählte dafür eine Metapher aus der Mythologie:

„Jeder Einfall wird geboren mit seiner Form. Ich realisiere die Ideen, wie sie mir in den Kopf kommen. Man weiss nicht, woher die Einfälle einfallen; sie bringen ihre Form mit sich, so wie Athene behelmt und gepanzert dem Haupt des Zeus entsprungen ist, kommen die Ideen mit ihrem Kleid.“[130]

Das Bild des Kleides, das Stofflichkeit, Farbe und Form zeichnet, aber explizit wandelbar bleibt, scheint die Entstehung und Entwicklung der Fassungsgeschichte der Gemälde und Objekte von Meret Oppenheim gut zu umreissen. Die Künstlerin betonte, dass die Form und das Kleid Teil der Idee seien. Darüber hinaus ist, wie die Werke selbst dokumentieren, die Weiterführung der Idee mittels Verwandlungen und neuen Bekleidungen ebenso miteinzuschliessen.

Verwandlungs- und Bekleidungsformen finden sich ebenfalls im Kontext der Materialimitation, als historisch viel diskutierte und umstrittene Technik. Meret Oppenheim hat ihre Einsatzmöglichkeiten in allen Schattierungen ausgelotet – technisch wie materiell. Die einführend dargelegte Fallstudie *Abend im Tal* belegt die Auseinandersetzung mit billigen Surrogaten der Do-it-Yourself-Bewegung. Das Modell und die spätere monumentale Realisierung der Skulptur *Der grüne Zuschauer* zeigen die Bandbreite möglicher Materialisierungen auf, welche eigenständig und scheinbar losgelöst von der Form denkbar sind. Ausschlaggebend sind neben der künstlerisch hohen Gewichtung überraschender Materialisierungsformen das Format, die technische und ökonomische Realisierbarkeit sowie der Raum- oder Ortsbezug. Die Fassung der farbig gefassten Lindenholzskulptur mit Kupferblechapplikation *Der grüne Zuschauer,* 1958,[131] ist dreischichtig aufgebaut und verweist auf das Material Stein. Auf die Grundierung legte Meret Oppenheim mit dem Pinsel einen hellen Grundton, darauf stupfte sie – vermutlich vorwiegend mit dem Pinsel – eine hellgrüne Ölfarbe. Die dunkelgrünen Farbakzente applizierte sie nicht mit einem Spritzpinsel, sondern mit Moos.

130 Curiger u.a. 2002, 20f.

131 *Der grüne Zuschauer* (Einer der zusieht, wie ein anderer stirbt), 1933/1959, Inv.-Nr. Pl 81.009, 166 x 49,0 x 15,0 cm, Kunstmuseum Bern, vgl. auch Bäschlin 2006.

„[...] statt Pinsel verwendete ich dazu Moos, welches ein wenig aussieht wie winzige Farnkräutchen.“[132]

Die Künstlerin erwähnt, dass sie schon vor der Entstehung der Holzskulptur an eine viel grössere Ausführung in grünem Marmor oder Serpentin mit Goldblech gedacht habe, und sie war sehr erfreut, dass 1978 eine Realisierung mit diesen Materialien in Duisburg möglich wurde. Mit der Steindarstellung auf der Holzskulptur bezweckte Meret Oppenheim offensichtlich nicht die Imitation von Serpentin. Dazu hätte sie einen dunkelgrünen Grundton legen und darauf eine hellere Textur aufbringen müssen. Die Künstlerin notierte später, dass sie die Holzplastik ausgeführt habe, „[...] damit sie wenigstens schon als Modell existiere“.[133] Dennoch bleibt die dargestellte Materialität der Holzplastik eigenständig und bezieht sich nicht direkt auf die geplante Realisierung in Serpentin. Die Technik der Materialdarstellung ist bei Meret Oppenheim von der handwerklich orientierten Materialimitation losgelöst zu sehen. Sie nutzte die Technik dahingehend, ihren Fundus an Materialien auszuweiten und begleitend die Frage nach echt oder falsch als Moment der Reflexion oder Überraschung einzusetzen. So auch bei dem Kunstwerk die *Wolke auf Brücke,* 1963[134] Sie

„[...] hat einen faltigen Rock[,] auf dem ein rot und gelbes Blumenmuster gemacht ist. Der Gürtel ist weiss. Das Oberteil ist hell mit einem weisslich-blau und gelben Kaschmirmuster. Die Wolke ist weiss. Das Ganze ist Hartmasse über einem Holzkern.“[135]

Meret Oppenheim beschränkt sich in ihrer Beschreibung auf das Wesentliche: das verwendete Material und die Imagination. Die Plastik liesse sich auch anders beschreiben: Auf der dunkelgrau gefassten Brücke steht eine Säule, die in einer dreidimensionalen Form abschliesst. Die Konsole mit Kannelüren ist rot gefasst, mit gelben und dunkelroten, gestupften Punkten. Die Säulenbasis und die abschliessende dreidimensionale Form sind in einem gebrochenen Weiss gefasst. Die Säule weist eine helle, gelb-blaue Fassung auf, die an eine gebänderte Marmorierung erinnert.

Meret Oppenheim verbindet reelle Materialien (Gips über Holzkern) und Materialien, die man mit der Form oder mit einem Gegenstand assoziiert (Säule aus Stein), subtil mit erdachten, dem Titel zu entnehmenden Materialien (Wolke aus Luft und Wasser).

---

132 Postkarte von Meret Oppenheim an Hans Christoph von Tavel, 10.03.1983, Fotokopie, Archiv Kunstmuseum Bern.

133 Oppenheim 1965; Postkarte Meret Oppenheim, vgl. Anm. 132.

134 Wolke auf Brücke, 1963, Inv.-Nr. Pl 86.014, 48,0 x 24,0 x 12,0 cm, Kunstmuseum Bern.

135 Oppenheim 1965.

Mittels der Fassungstechnik, die sie zwischen Stein- und Textildarstellung ansiedelt, lässt sie das reale mineralische Material der textilen Bekleidung der imaginären Figur begegnen.

1977 lässt Meret Oppenheim von dem Objekt ein Multiple aus Polyester herstellen.[136] Für das Abgiessen der Negativform überzieht die Künstlerin die Fassung mit einem dicken Schutzüberzug. Die zehn Polyestergüsse entstehen im Atelier Robert Haligon in Frankreich.[137] Meret Oppenheim führt die farbige Fassung mit Ölfarbe aus. Bei der Farbe und der Textur bleibt die Künstlerin nahe am Original, der Pinselduktus wirkt indes lockerer und grosszügiger. Die neue Materialkomponente verändert die materialbedingte Assoziationskette: Das Objekt verliert an Fragilität, das Spannungsfeld zwischen dem fiktiven, blumenbedruckten Faltenrock und dem zerbrechlichen Objekt aus Gips mit gemaltem Marmor verschiebt sich leicht. Neu hinzu kommen das Material Kunststoff und die seriellen Herstellungsverfahren.

Die originale Skulptur litt offenbar unter der Herstellung des Multiples. Die Fassungsausbrüche bewogen Meret Oppenheim zu einer Teilüberfassung. Die monochrome Brücke, die Wolke und den Gürtel überfasste die Künstlerin ganzflächig, die Fassungsschäden an der marmorierten Konsole und an der Säule restaurierte sie, indem sie sich (mehr oder weniger strikt) auf die Ergänzung der Fehlstellen begrenzte. Jedenfalls wertet die Künstlerin beide Materialisierungsformen als eigenständige Werke, die sich hinsichtlich Ausführung, Materialwirkung und Fragilität unterscheiden.

Wessen Fundus bediente sich die Künstlerin für das Zusammenspiel derart überraschender Werke, die stoffliche Dinge und gedachte Materialien gleichberechtigt verbinden? Zu der Styroporfigur *Meteora* von 1977[138] erwähnte sie, dass die Figur sie so lange gelangweilt habe, bis sie ihr eines Tages intuitiv Fellbrauen montiert habe, um ihr einen wütenden Gesichtsausdruck zu verleihen.[139] Die Pelzbrauen und der Torso aus einem Regal gefertigt, verwandeln den öden, lieblichen und unpersönlichen Ausdruck des Styropormannequins in ein tierisches, irritierendes Wesen. Oppenheim bezeichnet die Idee als Zufall, der als solcher erkannt, wahrgenommen und umgesetzt werden muss. Wie verläuft die

136 Die Beobachtungen beziehen sich auf das Multiple III/III, Privatbesitz, Bern.

137 Gemäss mündlichen Angaben von Pascal Picot, Château-Landon (F), ehemaliger Mitarbeiter des Atelier Robert Haligon, handelt es sich um einen Vollguss aus Polyester.

138 Abbildung vgl. blog.kunstmuseumbern.ch/meret-oppenheim-digital (Zugriff 28.10.2019).

139 Meteora 1977, Inv.-Nr. Pl 86.019, 58,0 x 50,0 x 30,0 cm, Kunstmuseum Bern. Vgl. Bhattacharya-Stettler 2006, 314.

Chronologie des Prozesses – führt der über lange Zeit andauernde stille Dialog mit dem Mannequin zum Einfall, oder die Fellreste, die sich als Augenbrauen anbieten? Relevant scheint jedenfalls, dass die von der Künstlerin kommunizierte prozessuale Strategie in erster Linie die Gleichberechtigung aller Einfalls- und Assoziationsebenen, sei es das Material, das Mystische oder der Traum, hervorhebt.

Heike Eipeldauer und Kathleen Bühler betonen das Motiv der Maske und der Metamorphose im Werk von Meret Oppenheim.[140] Heike Eipeldauer verweist auf den Doppelsinn der Maske, das Verhüllen und Enthüllen, auf die Verwandlung und Verfremdung, die ein neues Kleid dem Träger – sei es ein Mensch oder ein Objekt – einschreibt. Kathleen Bühler stellt die Frage danach, wie die Künstlerin Geschlechterrollen, Androgynität oder Entfesselung durch Wandlungsandeutungen ins Animalische umsetzt. Als weitere Interpretation einer zusätzlichen Wandlungsebene bietet sich die Hautoberfläche oder das übergezogene Kleid an. Hier ergeben sich interessante Bezüge zwischen den Projektionsebenen – Metamorphose der Form, Verfremdung der Stofflichkeit und Umschreibung von Festschreibungen, die gewohnte Muster der Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung subtil unterwandern.

Bastelei und Experiment

Wandelbare Materialisierungen assoziieren wir mit experimentellen Verfahren, die zwischen wissenschaftlichem Anspruch und Basteln oszillieren. Die Fallstudien verweisen alle auf explizit experimentierende Arbeitsweisen, die sich – vonseiten der Kunstschaffenden und der Rezeption bestätigt – als künstlerische Praxis und als Forschungsmethode breit durchgesetzt haben. Gefragt werden muss in diesem Zusammenhang auch, inwiefern sich die künstlerische Praxis an das wissenschaftliche, auf Erkenntnisgewinn angelegte Experiment anlehnt, sich davon unterscheidet oder auf die positive Konnotation des wissenschaftlichen Experiments verweist und diese dann vereinnahmt. Im Kontext der Kunstproduktion ist das Experiment explizit positiv konnotiert, das Basteln hingegen negativ. Dem Basteln haftet mangelnde Ernsthaftigkeit und Professionalität an.

Interessanterweise hat der Begriff des Bastelns im Kontext der künstlerischen Forschung (Artistic Research) als künstlerische Strategie neuen Aufschwung erhalten. Auf diesem Gebiet gilt der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger als wegweisende

140 Bühler 2013; Eipeldauer 2013.

Persönlichkeit.[141] Seine kritischen Einschätzungen, mit besonderer Berücksichtigung der Erkenntnisproduktion bei wissenschaftlichen Grossprojekten in der Biologie, sind bei *artistic researchers* prominent vertreten. Aufbauend auf seiner ehemaligen Forschungspraxis entwickelte der Wissenschaftshistoriker das Konzept der Experimentalsysteme als „kleinste funktionelle Einheiten der Forschung".[142] Sie umfassen nicht nur das Forschungsobjekt und die Versuchsanordnung, sondern ebenfalls „disziplinäre, institutionelle und soziale Dispositive". Rheinberger moniert beispielsweise neue Termini wie die „Technowissenschaft", welche gar eine Identität von Wissenschaft und Technik suggeriere.

„Man könnte versucht sein zu vermuten, dass in mancher dieser Studien der wissenschaftlichen Praxis eben das widerfährt, was die analytische Wissenschaftsphilosophie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts der Theoriebildung antat. Blendete diese den Kontext der Entdeckung zugunsten der Theoriebildung weitgehend aus, so tendieren jene dazu, das Moment des Bastelns gegenüber dem Moment von System, Zwang und Unterwerfung in der wissenschaftlichen Arbeit zu vernachlässigen."[143]

Rheinbergers Beitrag zur Tagung *Instrument – Experiment* führt den Titel „Experiment: Präzision und Bastelei". Die Verbindung der beiden Begriffe unterstreicht seine kritische Haltung gegenüber der zunehmenden Tendenz zur Standardisierung in der modernen Wissenschaft. Rheinberger weist dem negativ konnotierten „Basteln" einen festen Platz in den Experimentalsystemen zu und verweist zugleich auf dessen kreatives Potenzial.[144] Mit dem Begriff „Bastelei", den er dem Anteil der „technischen Dinge" im Experimentalsystem zuordnet, schliesst Rheinberger an den von François Jacob geprägten Begriff der „Nachtwissenschaften"[145] an. Die „epistemischen Dinge", die Wissenschaftsobjekte, hingegen zeichnen sich durch Verschwommenheit und Vagheit aus, da sie das verkörpern, was man noch nicht weiss. Sie haben nach Rheinberger den fragilen Status, in ihrer experimentellen Präsenz merkwürdig abwesend zu sein.[146] Die Momente der Bastelei sieht Rheinberger nicht als unvermeidliche Unzulänglichkeiten. Sie reflektie-

141 Dr. Hans-Jörg Rheinberger, Direktor Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin, Honorarprofessor für Wissenschaftsgeschichte an der TU Berlin, Dr. h. c. ETH Zürich.
142 Rheinberger 1992, 22, 53.
143 Ebd., 52.
144 Ebd., 56f.
145 François Jacob, Nobelpreisträger Medizin 1965, geboren 1920 (Rickli/Schenker 2012).
146 Rheinberger 2006, 53.

ren vielmehr die „inhärente Unschärfe" der epistemischen Dinge. Rheinberger selbst und auch Vertreter der *artistic research community* sehen gerade hier Parallelen zur Erkenntnisgewinnung in künstlerischen Prozessen.[147] Rheinbergers Ausweitung des Experimentbegriffs wird aber auch kritisch betrachtet. Insbesondere die breite Begriffsbildung des „Experimentalsystems" wird moniert und dabei auf die Gefahr des Verlustes an Auflösungsschärfe hingewiesen.[148]

In den neueren Studien stehen die fächerübergreifende Kontextualisierung des Experimentierens bis hin zu den Vernetzungen mit politischen und kulturellen Prozessen, die Betonung der handlungsbezogenen, auch handwerklichen Aspekte der Experimente, die Sprachformen, in denen über Experimente berichtet wird, oder weiter die Vielfalt experimenteller Strategien zur Etablierung und Sicherung von Daten im Vordergrund.[149] Das Experimentieren wird nach Hentschel neu als offener Prozess wahrgenommen, der von der Exploration neuer Phänomenbereiche, ihrer Stabilisierung auf der phänomenologischen Ebene, der Herausbildung von Laborroutinen, dem tastenden Konstruieren und ersten Interpretationsmöglichkeiten bis hin zur Einbettung in komplexe Theorien und zur Standardisierung wissenschaftlicher Instrumente reicht.[150]

Im Artikel „Zur Konjunktur des Begriffs ‚Experiment' in den Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften" beschreibt Gunhild Berg „das Experiment" als die Grundlage für die szientifische Weltsicht der Moderne, die von instrumenteller Beobachtung und „Experimentation" geprägt sei. Diese habe zur „superioren Stellung" der Naturwissenschaften unter den wissenschaftlichen Disziplinen geführt.[151]

Der Exkurs in die Wissenschaftsgeschichte verdeutlicht nicht nur die Neubewertung des Bastelns als kreativen Faktor experimenteller Praxis in Natur- und Geisteswissenschaften, sondern ebenso dessen Bedeutungszuwachs für die Kunst- und Wissensproduktion.

Die Folge ist ein neuer, offener Blick auf fragile Materialität, da sie als Zeichen für experimentelles Schaffen gelesen wird. Joseph Helfenstein etwa verwies bei Meret Oppenheim auf die „Poesie des Disparaten", die sie teilweise mit sehr reduzierten Mitteln im Sinne prekärer Materialität geschaffen habe.[152]

147 Dombois 2009; Rickli/Schenker 2012.
148 K. Hentschel 2000, 19.
149 K. Hentschel 2000, 29; vgl. auch Francklin 1989
150 K. Hentschel 2000, 15.
151 Berg 2009, 18f.
152 Helfenstein 1993, 88f.

Die Toleranz und Wertschätzung der künstlerischen Experimente schliesst das Interesse für die Erhaltung der Artefakte nicht aus. In einer Künstlerbefragung von Willy Stebler aus dem Jahr 1984 bestätigte Meret Oppenheim, dass sie bei den Gemälden und Grafiken durch sorgfältige Auswahl der Materialien eine hohe Beständigkeit anstrebte.[153] Bei den Objekten nahm sie eine gewisse Fragilität um des künstlerischen Ausdrucks Willen in Kauf. Meret Oppenheim interessierte sich für die Frage der Erhaltung. Dies begründet sich nicht zuletzt in ihrer langjährigen Berufsausübung als Restauratorin. Wie hat die Künstlerin die werkimmanente Fragilität beurteilt? Lassen sich werkübergreifende Kriterien zur Erhaltung ableiten? Welche Schutzmassnahmen hat Meret Oppenheim selbst vorgesehen, um präventiv Schäden zu vermeiden?

Das Werk *Zwei Vögel,* 1963,[154] hat die Künstlerin als besonders fragil eingestuft. Dies begründet sich vor allem im Aufbau des Reliefs, geformt aus einer plastischen Masse aus Gips auf einem flexiblen textilen Bildträger. Das unterschiedliche mechanische und hygroskopische Verhalten des Gewebes und der Gipsmasse führt zu einer erhöhten Empfindlichkeit im Grenzbereich der beiden Materialien. Die ausgeprägte Wellung des Gewebes ist eine weitere Folge des divergierenden Materialverhaltens. Meret Oppenheim war selbst der Meinung, dass *Zwei Vögel* nicht reisen sollte. Einmal nur machte sie eine Ausnahme, für die Ausstellung in Stockholm, die sie als speziell wichtig erachtete. In einem Schreiben an den Besitzer wies Meret Oppenheim darauf hin, dass sich das Museum für grösste Sorgfalt beim Transport verpflichtet hatte.

Die besonders hohe Sensibilität der Künstlerin für präventive Schutzmassnahmen wird auch in anderen Kontexten deutlich. Beispielgebend seien die Anmerkungen in *M. O.: meine Ausstellung*, 1983, und Entwürfe zur Vitrinenkonstruktion für *Die alte Schlange Natur*, 1970[155], aus dem Jahr 1977 erwähnt: Insbesondere für empfindliche Objekte sah die Künstlerin eine Präsentation unter einer Schutzvitrine aus Plexiglas vor. Falls dennoch Schäden entstehen sollten, vertrat die Künstlerin bei Gemälden und gefassten Objekten eine eindeutige Haltung. Im erwähnten Brief an den Besitzer von *Zwei Vögel* z.B. versicherte sie, dass sie im Falle eines Schadens diesen eigenhändig „nicht sichtbar" restaurieren würde.

---

153 Stebler 1985, 21f.

154 *Zwei Vögel,* 1963, Werk.Nr. M 67 a, 90,0 x 120 cm, Privatbesitz, vgl. auch Bäschlin 2006.

155 *Die alte Schlange Natur*, 1970, 70,0 x 62,0 x 46,0 cm, Paris, Centre Pompidou, vgl. www.photo.rmn.fr/archive/29-000143-02-2C6NU000QFKA.html (Zugriff 28.10.2019). Das Werk wird heute im musealen Kontext ohne Vitrine ausgestellt.

Wesentlich andere Fragen wirft die Erhaltung des Objekts *Eichhörnchen,* 1969, auf.[156] Meret Oppenheim führte den Prototyp selbst aus und liess danach für die Edition der Galerie Medusa, Rom, 100 Exemplare produzieren. Der Prototyp erweist sich als ausgesprochen empfindlich. Die Künstlerin hatte vermutlich versucht, durch Zugabe von Pelzhaaren den Schweif des Eichhörnchens etwas buschiger zu gestalten. Diese zugesetzten Pelzhaare sind heute lose.[157] Dieses Problem stellt sich beim seriell hergestellten Exemplar nicht. Eine spezifische, materialbedingte Fragilität ist indes bei beiden Versionen identisch: Der Bierschaum besteht einmal aus mit heller Farbe bespritztem und einmal aus hell eingefärbtem Polyurethanweichschaum. In der Konservierung der zeitgenössischen Kunst erwies sich die Degradation dieses Weichschaums, die bis hin zum vollständigen Verlust des strukturellen Materialzusammenhalts fortschreiten kann, als weit verbreitetes Problem. Bereits eine leichte Druckeinwirkung kann den Bierschaum irreversibel deformieren. Meret Oppenheim bemühte sich um die Verwendung stabiler Materialien, auch bei den Multiples. Die begrenzte Haltbarkeit dieses Weichschaums war der Künstlerin Ende der 1960er-Jahre nicht bewusst. Als sich später die Materialdegradation bemerkbar machte, reagierte sie unbeschwert: Auf Nachfrage des Malers und Dichters Roberto Lupo – der Bierschaum seines Multiples hatte sich „selbst aufgelöst“ – half sie ihm, mit „Mehl, Wasser und Vinyl“ das Bier wieder neu schäumen zu lassen.[158]

Zusammenfassend lässt sich ableiten, dass Meret Oppenheim der Fragilität ihrer Werke mit einer grossen Sensibilität für präventive Schutzmassnahmen begegnete.

Sie bejahte die Restaurierung von störenden Beschädigungen mit der Anforderung, dass diese möglichst nicht sichtbar bleiben sollten. Sie distanzierte sich von der Rekonstruktion beschädigter oder verlorener Werke. Diese kritische Haltung würde ich auf die Frage der Ergänzung von Fundobjekten ausweiten: Es ist heute kaum sinnvoll, stark beschädigte oder verlorene Teile mit neuen, ähnlichen Fundobjekten zu ersetzen. In wenigen Ausnahmefällen hat Meret Oppenheim der Rekonstruktion eines Objekts

---

156 *Eichhörnchen,* 1969, Inv.-Nr. Pl 00.005, 21,5 x 13,0 x 7,5 cm, Kunstmuseum Bern. Abb. Vgl. wien.orf.at/v2/radio/stories/2568947 (Zugriff 28.10.2019) Die Beobachtungen beziehen sich auf den Prototyp der Künstlerin, monogrammiert und datiert an der Unterseite: M O / 69, Kunstmuseum Bern, und auf das Multiple 27/100, 1969 Werk.Nr. S 126, Privatbesitz.

157 Diese Vermutung stützt sich auf die heute sichtbaren Klebstoffspuren und die losen Pelzhaare sowie auf eine Notiz der Künstlerin, dass sie den Schweif nachträglich buschiger gestalten wollte: Brief von Meret Oppenheim an Arturo Schwarz, Hünibach, 18.02.1964, Nachlass Meret Oppenheim.

158 Freundliche Mitteilung von Lisa Wenger, Carona.

unter ihrer Anleitung zugestimmt. Die Rekonstruktion einer farbigen Fassung durch Dritte lehnte sie jedoch eindeutig ab. Im Fall des seriell produzierten Multiples *Eichhörnchen,* 1969, entschied sie sich ohne Umschweife für eine Teilrekonstruktion und begleitete die Ausführung. Eine Rekonstruktion durch Dritte der farbigen Fassung des Multiples *Wolke auf Brücke,* 1977, hätte die Künstlerin im Falle einer Beschädigung wohl abgelehnt.

Die differenzierte Meinung der Künstlerin zur Erhaltung ihrer Werke, basierend auf ihren einschlägigen Berufserfahrungen, hat für die restauratorische Entscheidungsfindung einen hohen Aussagewert. Ihre Haltung erhärtet die Bedeutung der Materialwahl, der eigenhändigen Bearbeitung durch die Künstlerin sowie der Mal- und Fassungstechniken als wesentlichen Aspekt für die künstlerische Intention. Die kunstwissenschaftliche Interpretation und die materielle Erhaltung der Werke sind kaum zu kontrastieren und fordern auch für die zukünftige Entscheidungsfindung eine explizit breit angelegte und gleichsam eng vernetzte Diskussion.

In diesem Kontext lohnt sich ein erneuter Blick auf das Werk des Künstlers Thomas Hirschhorn. In einem Brief an Kathleen Bühler beschreibt Hirschhorn 2012 seine innere Verbundenheit zu der Künstlerin Meret Oppenheim als bedingungslose Liebe. Diese Liebe ermögliche es ihm ‚die Kunsthistoriker-Diskussion' auszuschalten und alles, das ganze Kunstwerk und das ganze Künstlerin sein von Meret Oppenheim zu bewundern. Frei zu sein mit dem Eigenen, so Thomas Hirschhorn, spreche aus jedem einzelnen ihrer Werke. Sie habe die Frage, ob es angesichts der Natur Sinn mache, Kunstwerke zu schaffen mit ihrem Werk ausgehalten, multipliziert, ironisch, lustvoll und mit Grazie, schreibt Hirschhorn über die Künstlerin Meret Oppenheim.[159]

Die Materialisierung der Werke prägt die Formgebung in hohem Mass. Meret Oppenheims Lösungen sind durchdrungen von der ihr eigenen Ernsthaftigkeit des Bastelns, die unmittelbar zu der werkimmanenten Widerständigkeit beiträgt. Thomas Hirschhorn selbst sucht das „Eigene" in Materialien und Formen indem er sich der „[…] Prekärität aller Dinge, einschliesslich des Lebens" stellt.[160]

Das *Robert Walser-Modell* von Thomas Hirschhorn entstand 2018 (Abb. 7.9–7.13). Hirschhorn reflektiert die künstlerische und gesellschaftliche Auseinandersetzung mit Robert Walsers Tod.[161]

---

159 Hirschhorn 2013, 166–169. Ausführungen zum Begriff „Grazie" siehe auch Bühler 2018.
160 Raymond/Hirschhorn 2018, 85.
161 www.robertwalser.ch/de/das-zentrum/ausstellungen/robert-walser-modell-thomas-hirschhorn-2018 (Zugriff 28.10.2019).

Im Vergleich ist das Modell ein kleinformatiges, wenig komplexes Werk des Künstlers. Hirschhorn fügte fünf Segmente, die gerade just durch die Tür des kleinen Ausstellungsraums im Robert Walser Zentrum in Bern passten, im Raum mit Klebeband zusammen. Der fragile Charakter zeichnet sich – neben der Materialwahl – durch die seitlichen Bauchungen und konkav durchhängende Kartonwände der Segmente aus. Sie suggerieren materialimmanente Instabilität. Für den Transfer in die Lager des Kunstmuseums Bern musste das Modell wieder in die Segmente zerlegt werden.[162]

Als interessantes Detail erwies sich der Einblick in das Innenleben des Modells: die Segmente sind präzise verstrebt. Die Gefahr der lagerungsbedingten Verformung des Werks hat der Künstler mit einer durchdachten Konstruktionsweise entschärft (Abb. 7.9–7.13) Hirschhorns konsequente Verwendung von begrenzt haltbaren Materialien aus dem Alltagsumfeld, schliesst nicht aus, dass die künstlerische Produktionsweise den Gedanken der Haltbarkeit einbindet. „Mein Werk ist nicht vergänglich, es ist prekär" schrieb Hirschhorn 2005. Im Vordergrund steht somit die zeichenhafte, visuell wahrnehmbare Prekarität, nicht jedoch der Prozess des Materialzerfalls – ganz im Unterschied etwa zu Dieter Roths Zerfallskunst der 1960er Jahre.

162 Thomas Hirschhorn hat die in Paris gefertigten fünf Segmente in Bern selber zusammengefügt. Die Demontage nach der Ausstellung erforderte die temporäre Abnahme der Klebebänder, welche als Verbindung der Segmente angebracht waren. Im Kunstmuseum Bern konnten die Segmente mit den identischen Klebebändern auf die gleiche Weise wieder zusammengefügt und so gelagert werden.

mit offenem Ausgang – die Künstlerin Klodin Erb arbeitet über das Medium Malerei mit der Fliesseigenschaft von Lackfarben. Die Farbe fliesst auch nach der Fertigstellung der grossformatigen Gemälde weiter. Sie bildet Taschen und Runzeln, verlangsamt, und es formieren sich neue, trocknungsbedingte Phänomene der Materialveränderung. Der offene und schwer antizipierbare Verlauf der Materialmutationen impliziert ein fragiles System. Der intendierte Materialzerfall hat sich als künstlerisches Konzept in den 1960er-Jahren durchgesetzt und etabliert. Rückblickend stehen die Materialveränderungen eines kubistischen Gemäldes von Pablo Picasso zur Diskussion. Er gilt als einer der Wegbereiter der Verwendung von wenig haltbaren Materialien des Alltagsbedarfs. Wie ist die maltechnische Umsetzung von Klodin Erb im Spiegel des historischen Kontextes und der heute nach wie vor prominent diskutierten Zerfallskunst einzuordnen? Und welche Rolle übernimmt dabei das Ankaufsprozedere im Rahmen der Musealisierung der Gemälde?

Farbe im Fluss: Fallstudie Klodin Erb

Klodin Erb (*1963) malte die grossformatigen Gemälde *Nach der Landschaft I* und *IV* im Jahr 2014 (Abb. 6.1 und Abb. 6.2). Die grossen Holzrahmen liess sie anfertigen. Die Konstruktionspläne für die Umsetzung der Vielecke erstellte sie gemeinsam mit Spezialisten. Für das Grundieren und Aufspannen zog die Künstlerin ebenfalls Fachleute bei. Es war ihr wichtig, wie sie rückblickend im Gespräch erzählt, dass sie sich informierte, sich Rat holte und die Malerei gut vorbereitet anging. Klodin Erb malte mit einer Alkydharz-Lackfarbe, die sie nach Bedarf mit Terpentinöl verdünnte. Sie wählte diese Farbe aufgrund des Glanzes und des charakteristischen Fliessverhaltens. Auch das „Künstliche" der Lackfarbe habe sie interessiert. Der Farbauftrag erfolgte mit einem Flachmalerpinsel auf der liegenden Leinwand. Die Gemälde wurden während des Mal- und Trocknungsprozesses geneigt und gedreht. Auf diese

Weise konnte die Farbe fliessen. Die Fliessprozesse sind sowohl choreografiert wie auch dem Zufall überlassen.[163]

Die Gemälde führen den Blick in fiktive Landschaften, die über kulissenartige Abstufungen von dunkel zu hell, von klaren Formen zu diffusen Flächen, die perspektivische Tiefe und den Blick in die Ferne suggerieren. Die formalen Elemente erinnern an Bäume, Berge und Wolken und oszillieren zwischen ausgeschnitten, gemalt und geflossen. Die Formelemente erinnern an die Reduktion eines Scherenschnitts und weisen gleichzeitig eine üppige, feingliedrige, organisch anmutende Texturgestaltung auf. Die Wolkenbilder suggerieren hohe Dichte bis hin zu Wolkenbruch mit Regen.

Die organischen Texturen, die an Steinbänderungen, Flechten oder Aerosole erinnern, erzielte die Künstlerin mittels der Viskosität und das Fliessverhalten beeinflussenden, variierenden Verdünnungsgraden. Prägend sind die durch Fliessprozesse entstandenen Verästelungen stark verdünnter Farbe, die Farbläufe und – vor allem im unteren Bereich – körperhaft markante, waagerecht ausgerichtete Runzeln und Taschen, die auf das Rutschen der noch plastischen Farbe zurückzuführen sind. Die Malerei wird zur Choreografie von Fliessprozessen: über Viskosität, Neigungswinkel und Ausrichtung – über Ausschütten und Eintropfen von Farbe. Der Prozess ist nur bedingt steuerbar. Die Choreografie implementiert Improvisation, zufallsbedingte Prozesse werden zwischenzeitlich zu Leitelementen.

Die märchenhaft fiktive Landschaft lässt bei näherer Betrachtung im unteren Bildbereich irritierend materielle Topografien in der Form von fragil wirkenden Farbansammlungen

163 Klodin Erb malte die Serie in einem stillgelegten Stall im Sommer 2014. Nach Aussage der Künstlerin war der Sommer aussergewöhnlich kalt. Die Temperaturen schwankten zwischen 2 und 25° Celsius. Für die Herstellung der Rahmen und das Aufspannen der grundierten Baumwollgewebe zog sie den Rat und die Mithilfe des Restaurators Thomas Zirlewagen, Zürich, bei. Sie hätten auf diese Weise auch die Waffelkonstruktion der Rahmen für *Landschaft I* entwickelt. Die Grundierung habe Zirlewagen übernommen. Klodin Erb meint, dass es sich um einen handelsüblichen Primer handelt, vermutlich eine acrylharzgebundene Grundierung. Sie betont, dass es ihr wichtig war, „nicht darauf los zu experimentieren“, sondern sich vorzubereiten und Rat einzuholen. Die Malerei hat sie in Alkydharz-Lackfarbe ausgeführt. Die dünn und teils durchscheinend gemalten Bereiche im Hintergrund hat Erb mit einer stark mit Terpentinöl verdünnten Farbe gemalt. Sie hat die Farbe liegend aufgetragen und normale Flachmalerpinsel verwendet, deren Halterungen sie verlängert hat. Weiter hat die Künstlerin die Farbe aufgegossen und dünne Farbe in dickflüssige Farbe einfliessen lassen. Anhand der Viskosität, der Neigung und der Zeitdauer hat die Künstlerin die Fliessprozesse gesteuert. In der Farbe sind viele tote Insekten, vor allem Falter, sichtbar, manche sind überlasiert und auf diese Weise in den Malprozess integriert. Klodin Erb bestätigte, dass ihr die toten Insekten sehr gefallen hätten. Sie ergänzte, dass ihr auch die Gegensätze, die „Brüche“ zwischen den toten Insekten und der künstlichen Farbe, auch gut gefallen hätten. Weiter würden die Insekten, die rein zufällig in der weichen Farbe kleben blieben, und auch die Fliessprozesse der Farbe „das Zufällige“ in die Malerei einbringen. Freundliche telefonische Mitteilung vom 11.04.2018.

erkennen (Abb. 6.9). Dicke Farbnasen, Runzeln und Läufe erinnern visuell an rutschende Erdschichten und hinterlassen die verunsichernde Frage: Rutscht diese Farbe weiter? An einer Stelle ist die Farbhaut der Lackfarbe gerissen, und es bildeten sich klaffende Schwundrisse. Die auf der Farboberfläche klebenden, toten Insekten deuten auf die langanhaltende Fliessfähigkeit und die Klebrigkeit der Farbe hin. Das Märchenhafte wird durch die Präsenz der rutschenden und reissenden Farbe gebrochen. Und umgekehrt brechen das Morbide der toten Insekten und das instabile Material die Künstlichkeit des Farblacks (Abb. 6.6).

Der Vergleich von Fotografien, die nach der Fertigstellung 2014 beziehungsweise zum Zeitpunkt des Ankaufs durch die Stiftung GegenwArt Bern 2015 entstanden sind, dokumentiert, dass das Rutschen der Farbe nach Fertigstellung der Gemälde *nicht* abgeschlossen war (Abb. 6.8). Die Schwerkraft des Materials formt neue Runzel- und Beutelformen, die aus dehnbaren, bereits oxidativ getrockneten, elastischen Farbhäuten mit noch fliessfähigen Inhalten bestehen. Während des Malprozesses hat die Künstlerin korrigierend eingegriffen und aus dem Bildrand ausfliessende Farbe ausgeschnitten (Abb. 6.7). Die Fliessprozesse sind somit von der Künstlerin nicht auf ein Auslaufen der Farbe aus dem Bildformat angelegt. Materialumschichtungen und Fliessprozesse innerhalb des Bildes hingegen sind von der Künstlerin intendiert. Der offene Ausgang – über den Malprozess hinaus – ist von der Künstlerin nicht gewollt, wird aber toleriert.[164]

164 Im Rahmen der konservatorischen Abklärungen im Vorfeld des Ankaufs präzisierte Klodin Erb die Materialverwendung und die künstlerische Intention. Konkret ging es um Abklärungen, wie die Künstlerin zu dem, von material-technischer Seite her nicht auszuschliessenden Szenario des Ausfliessens der Farbe über den Bildrand hinaus steht. Das Zitat stammt aus einer E-Mail an die Autorin vom 06.05.2015: „ich habe bewusst lack für die malerei dieser gemälde eingesetzt. nebst dem, dass er für künstlichkeit und hochglanz steht, kommt mir die geschmeidigkeit und der fluss der farbe bei der entwicklung der bilder sehr entgegen. zufälligkeiten bestimmen teilweise den malprozess und lassen eine experimentelle malweise zu. die farbe als erlebbares und sich in unterschiedlicher konsistenz zeigendes material bildet gleichsam die landschaft selbst – sedimenten gleich und landschaftlicher erruption. deshalb würde auch über den bildrand laufende farbe zum prozess passen und der idee absolut keinen abbruch tun.“ Die Künstlerin würde ein Ausfliessen der Farbe tolerieren. Der Malprozess ist jedoch nicht darauf ausgelegt. Die Nachricht, dass die grossen Farbtaschen im unteren Gemäldebereich nicht aufgerissen und ausgelaufen sind und sich im Gegensatz dazu stabilisiert haben, hat die Künstlerin positiv aufgenommen. Die Zeichen der Fliessprozesse sind erwünscht, solange sie das Werk nicht gefährden. Sie sind nicht auf den Materialzerfall ausgerichtet.

Das Fliessen der Farbe schritt in der Zeitspanne von 2015 bis 2017 nur mehr langsam voran. Das Szenario des Auslaufens der Farbe aus dem Bildrand – eine unangenehme Vorstellung für die Lagerung und die Ausstellung – wird heute als wenig realistisch eingestuft. Neu sind 2018 Rissbildungen entdeckt worden. Die Risse sind zwischen Schwundriss und Alterssprung einzustufen. Sie weisen in der dicken Schicht einen scharfkantigen Bruch auf. Die Grundierung und Lasuren hingegen sind in elastischem Zustand gerissen und teilweise in die klaffenden Risse eingelaufen (Abb. 6.14). Eigentlich ist dieses Verhalten für Alkydharzschichten nicht zu erwarten. In diesem Fall ist anzunehmen, dass die erste Farbhaut, die sich bildete, bereits beim Malprozess verletzt worden ist und nachträglich übermalt wurde. Im Bereich der verletzten Stelle verlief der Trocknungsprozess schneller. Die Farbe wurde härter und steifer als in der Umgebung, und es bildeten sich entsprechend Sprünge mit harten Bruchkanten.

Monika Wagner thematisiert die neuen künstlerischen Verwendungen von Farbe als Material in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als „materialmimetische Verfahren". Sie verweist auf Deutungen der Malerei als Darstellung von wertlosem, verletzbarem Farbmaterial in Reaktion auf die traumatischen historischen Ereignisse der Zeit. Die Darstellung von Farbe als Material der 1960er-Jahre verknüpft sie mit Selbstentwürfen der Künstler_innen, inszeniert mittels der Farbe als „Rohmaterial".[165] Analoge Bedeutungszuschreibungen der Farbe als Material lassen sich nur bedingt auf die Malerei von Klodin Erb übertragen. Erb interessiert sich für die materiellen Eigenschaften, für die Materialwirkung und die damit verbundenen Assoziationen. Sie nutzt diese aber hauptsächlich für die Thematisierung und Inszenierung des Akts der Malerei. Erb zitierte in ihrem malerischen Werk prägende Malstile der Kunstgeschichte und entwickelt aus ihnen neue Bildwelten. Die Faktur der alten Meister oder das Gemälde als dreidimensionales Objekt nutzte sie als Referenz für die Hinterfragung der Malerei.[166] Als zentrale Motivation lässt sich das Interesse am Malen selbst als prozesshafte Aktion vermuten. Über intuitiv ausgelöste Fliessprozesse lässt Erb die Farbe an der Malerei teilhaben. Sie erforscht so das ‚Unvorhergesehene' und die ‚Brüche', die entstehen können. Neben den referenziellen Rückgriffen auf historische malerische Umsetzungen ermittelt die Künstlerin auch die Schnittstellen zwischen Malerei und Performance.[167] Sie

165 Wagner 2001.
166 Vgl. www.pasquart.ch/event/klodin-erb (Zugriff 28.10.2019).
167 Anlässlich einer Kooperation mit der Kosmetikfirma „Klodin Erb – M2BEAUTÉ" 2015 www.youtube.com. 2015, Juni 5. www.youtube.com/watch?v=niUubxuFvFE (Zugriff: 28.10.2019).

nutzt aktuelle, allgemeinverständliche Diskurse zum Thema der Malerei, und ihre kunsthistorischen Verweise beziehen sich auf populäre Werke und visuelle Muster, die von der Betrachterin sofort erkannt werden.[168]

Als vorläufiges Fazit zeigt die Fallstudie eine künstlerische Vorgehensweise, die mit der Materialmutation rechnet, aber nicht mit dem Materialzerfall. Damit grenzt sie sich deutlich von Strategien der 1960er-Jahre ab, die explizit den Zerfall anhand des Einbezugs vergänglicher Materialien thematisierten.

Innovation und Zerfall – ein Rückblick: Fallstudie Pablo Picasso

Die künstlerische Einbindung von Alltagsmaterialien wie Zeitungen, Tapeten- oder Stofffragmenten in die Malerei – verknüpft mit der Verwendung von Farben aus dem Anstrichbedarf und den kunstfremden Dekorationstechniken, die wiederum auf Surrogate verweisen – geht auf die fruchtbare kubistische Kooperation von Pablo Picasso und George Braque in den Jahren 1912/13 zurück. Die Simultaneität realer und dargestellter Gegenstände in verschiedenen Ansichten und die explizite Abkehr von der Verwendung tradierter und auf Haltbarkeit ausgerichteter Künstlermaterialien und Maltechniken stellten Anfang des 20. Jahrhunderts kunsthistorisch und maltechnisch eine Wende dar.

Un violon accroché au mur 1913 (vgl. Galerie Kahnweiler, Paris, bis 1913; dort angekauft von Hermann und Margrit Rupf, Bern, 1913–1954; ab 1954 Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Abb. 5.1) ist ein frühes, kubistisches Gemälde von Pablo Picasso, bei dem der Künstler Sand und anderes strukturgebendes Material der Farbe beigemischt hat.[169] An dem Beispiel lässt sich besonders gut aufzeigen, dass aus innovativen technischen Umsetzungen sowohl absehbare und wie auch nicht voraussehbare Mutationen resultieren. Das Gemälde ist heute sehr empfindlich gegenüber mechanischen und klimatischen Belastungen. Es interessiert die Frage – analog zur Fallstudie Klodin Erb –, inwiefern der Künstler die prekäre

168 „Erb, Klodin – SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz“ www.sikart.ch KuenstlerInnen.aspx?id=9861523 (Zugriff: 28.10.2019); Kohler/Meier-Bickel 2016.

169 Die Auswertung der Material- und Strukturanalysen sowie die kunsttechnologischen Untersuchungen erlaubten eine Erfassung und Eingrenzung des Schadensbilds und der Schadensursache und bildeten die Grundlage für die Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen, die 2008/09 von der Autorin ausgeführt wurden Vgl. unter rupf-stiftung.ch/?m=2&lang=d (18.10.2019). Wichtige Erkenntnisse zur Materialzusammensetzung und zur Schadensursache erarbeitete Dipl.-Rest. Henrike Mall im Rahmen ihrer Diplomarbeit an der Hochschule der Künste, Bern. Die Analytik führte sie im Rahmen einer Kooperation mit Prof. Dr. Andreas Gerdes vom Forschungszentrum Karlsruhe und Dr. Stefan Zumbühl vom Kunsttechnologischen Labor, HKB Bern, sowohl in Karlsruhe wie auch in Bern aus. Vgl. Mall 2007.

Materialität bewusst anvisiert hat. Ob das Materialverhalten möglicherweise sogar besser war als erwartet, oder ob umgekehrt die Materialveränderungen damals nicht absehbar waren. Mögliche Antworten auf diese Frage sollen anhand eines historischen Rückblicks aufgerollt werden.

Pablo Picasso bezog preiswerte Künstlermaterialien und nutzte Farben und Spachtelmassen aus dem Anstreicherbedarf. Für *Un violon accroché au mur* nutzte er einen günstigen „Chassis ordinaire". Das vorgrundierte Gewebe – offensichtlich ein bereits früher bearbeitetes Reststück – spannte Picasso mit der grundierten Seite als Rückseite auf und bemalte die ungrundierte, gewebesichtige Seite. Maltechnisch fallen die Schablonenstruktur und die imitierenden Holzmaserungen auf, die Picasso analog zur Dekorationsmalerei mit Pinsel und Kamm erzeugte. Strukturierte Elemente erinnern an Putzapplikationen.[170] In einem Brief an Braque vom 9. Oktober 1912 erwähnt Picasso die Verwendung von „terre". Er habe seine (Braques) neuesten Sand- und Papierverfahren übernommen, und zurzeit arbeite er an einem Gemälde, für das er „Ihre scheussliche Leinwand" verwende und der Farbe ein bisschen Erde beimenge.[171] Im Herbst/Winter 1912 entstehen in Paris die ersten Gemälde, bei denen Picasso sandartiges Material der Malfarbe beimischt und so eine mural anmutende Oberflächenwirkung erzielt.[172] Die lokale Strukturierung der Malfarbe und die Kombination sehr matter und glänzender Farbflächen im Gemälde *Un violon accroché au mur* entsprechen dieser neuen maltechnischen Vorgehensweise (vgl. Fallstudie 5 – Pablo Picasso, S. 212).

Analysen des Farbmaterials ergaben, dass Picasso für die strukturgebende Schicht als Basis eine wohl gewerblich hergestellte Bleiweiss-Öl-gebundene Spachtelmasse aus dem Anstrichsektor verwendet hat. Die inhomogene Zusammensetzung weist darauf hin, dass Picasso die Masse selbst mit Sandanteilen, Pigmenten und Füllstoffen angereichert hat. Dabei war es ihm offensichtlich

---

170 Picasso hat die Techniken der Dekorationsmalerei von Georges Braque übernommen, der eine Ausbildung als Anstreicher absolviert hatte. (Wagner 2001, 34) In der Dekorationsmalerei verwendete man Kämme für die Darstellung von Holzmaserungen. 1912 bat Picasso in einem Brief von Céret aus an Daniel-Henry Kahnweiler in Paris, ihm die Pinsel (die schmutzigen und die sauberen), die Spannrahmen, die schmutzige Palette, die Schablonen für Zahlen und Buchstaben und die Kämme für die Holzmaserierung zu schicken. Weiter bittet Picasso um die Tubenfarben, „[...] alle Weiss, Elfenbeinschwarz, gebrannte Siena, Emerald Grün (möglicherweise handelt es sich dabei nicht um Schweinfurtergrün, sondern um vert émeraude: Chromoxidgrün), Veroneser Grün, Ultramarin, Ocker, Umbra, Zinnober, Cadmium dunkel, Cadmium hell, auch Blau und ‚ocre de Perou'". Am Ende des Briefes betont Picasso nochmals, dass Kahnweiler ihm „alle Weiss" schicken solle. Wichtig ebenfalls die Flasche Sikkativ und die Kohlestifte (Rubin 1989, 391f).

171 Rubin 1989, 407; Richardson 1997, 262.

172 Beispiele von Picasso sind: *Le Violin (Jolie Eva),* 1912, und *Violin and grapes,* 1912 (Rubin 1989, 234, 241).

nicht wichtig, eine homogene, dichte Mischung zu erzielen. Es entstand ein sehr lockeres, poröses Gefüge, das eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung eines komplexen Malschichtschadens darstellte (Abb. 5.9 und Abb. 5.12).[173] Weiss und braun gefärbte Materialkonglomerate haben sich gut sichtbar in Rissen und Kratern auf der Gemäldeoberfläche abgelegt. Sie haben zu Lockerungen in der Schichtstruktur und zu Malschichtverlusten geführt.[174] Äussere Faktoren, wie etwa Klimaschwankungen oder direkte Wärmeeinstrahlung, haben die Materialveränderungen begünstigt oder initiiert. Es ist anzunehmen, dass Picasso nicht mit dem Schadensbild gerechnet hat.[175] Es ist auch nicht naheliegend, dass er die Materialveränderungen gesehen hätte. Das Sammlerehepaar Hermann und Margrit Rupf hat das Gemälde kurz nach der Fertigstellung 1913 über Daniel-Henry Kahnweiler erstanden. Die Materialmutationen sind bei genauer Betrachtung gut sichtbar. Aus der Distanz konnte man das Fremdmaterial auf der Oberfläche gut übersehen. Der Malschichtschaden steht für eine Folgeerscheinung einer gezielten künstlerischen Entscheidung zu Materialwahl und technischer Ausführung, die rückblickend kunsthistorisch und maltechnisch höchst bedeutend und für die weitere Entwicklung der Malerei prägend waren. Nicht der intendierte Zerfall stand im Fokus, vielmehr zielte die technische Umsetzung auf das Prekäre und das Prädikat „schlecht gemacht“ als bewussten Akt gegen tradierte Verfahren und Erwartungen.

173 Die Grundmasse besteht aus magerer Bleiweiss-Ölfarbe. Darin enthalten sind weisse Füllstoffe, rote und schwarze Pigmente, Kohlepartikel und farblose Alumosilikate. Quarzsandkörner sind nur vereinzelt vorzufinden. Weiter sind auffällige Hohlräume sowie Ansammlungen von transparentem Material erkennbar. Das transparente Material besteht hauptsächlich aus Calciumstearat und anderen wachsartigen Stoffen. Charakteristisch sind die heterogene Zusammensetzung und die ungünstige Korngrössenverteilung. Für eine optimale Einbettung der Partikel hätte Picasso sehr viel mehr Bindemittel beimischen müssen. Dies hätte sich wiederum auf den Glanzgrad ausgewirkt und womöglich zu Schwundrissen geführt (Mall 2007, 12, 38 und 45). Sandkörner sind somit nur wenige enthalten, vor allem aber Pigmente, Öl und wachsartige Substanzen, die wohl Bestandteile einer qualitativ minderwertigen Spachtelmasse oder eines sonstigen gewerblich hergestellten Produktes (Schmier- oder Poliermittel) waren. Solche mobilen Bestandteile haben in Poren und an der Oberfläche Deponate gebildet. Voraussetzung für diesen Vorgang war ferner die ungünstige und heterogene Durchmischung der strukturgebenden Masse (vgl. Fallstudie S. 212).

174 Jonathan Asheley-Smith definierte einen Schaden wie folgt: Ein Schaden ist ungewollt und hat wertmindernde Folgen. Diese Definition hat sich in Fachkreisen durchgesetzt, vgl. Ashley-Smith 1995.

175 Die Autorin hat bisher weder über Fachkolleg_innen noch im Rahmen von Werkbesichtigungen an anderen Werken von Picasso vergleichbare Schadensbilder feststellen können. Bisher sind einzig an Gemälden von Georges Braque Anzeichen von vergleichbaren Deponaten aufgefallen.

Radikale, auf Zerfall ausgerichtete künstlerische Umsetzungen gehen auf Dieter Roths kreatives Universum der 1960er-Jahre zurück. Wider alle Konventionen weitete Roth das Repertoire an Künstlermaterialien auf explizit vergängliche und minderwertige Materialien aus. Das erste Gemälde mit Lebensmitteln wird auf 1964 datiert. Roth bemalte ein Schwarz-Weiss-Foto von Carl Laszlo mit Schmelzkäse, und es entstand so sein erstes Schimmelbild. Dieter Roth wollte den Auftraggeber nach eigener Aussage eigentlich damit ärgern:

„Ich habe gedacht, der wird grün und blau, wie'n Käse. Aber später habe ich gemerkt, dass es ein furchtbar teures Objekt ist, dass er es schwer teuer abgeschlagen hat, der Hund.“[176]

1967 entstand in Basel die Serie mit 120 Variationen der *Kleinen Insel* als Weihnachtsgabe für die Angestellten im Auftrag der Basler Werbeagentur GGK. Roth fixierte auf blau bemalten Grundplatten verschiedene Lebensmittel. Die Materialien arrangierte er zu Inseln im Meer, übergoss diese mit Sauermilch oder Joghurt und fixierte die Komposition mit Gips. Der von Roth intendierte Verfall verlief über diverse Schimmelstadien und Insektenbefall. Die Zerfallskurve verläuft nicht linear, sondern in einer ersten Phase sehr intensiv, bis dann die schwer abbaubaren Reste der Lebensmittel übrig sind und als irritierende und reizvolle „Kleine Inseln“ zurückbleiben. Als Schutzabdeckung empfahl Dieter Roth selber eine Glasabdeckung und bestand mehrfach darauf – bis hin zu einem Rechtsstreit –, dass die Werke nicht restauriert werden dürfen.[177]

Dieter Roth war in der Kunstszene erfolgreich mit seinem „Coup“. Die Irritation – etwa unter den Angestellten der Werbeagentur – war hingegen gross. Nur wenige waren bereit, eine der Arbeiten für 30 Franken zu übernehmen. Dorothea Vischer folgert, dass langfristig nicht die Materialprovokation als solche, sondern die Sprache und die Bildwelt, die sich Roth dadurch eröffnen konnte, für die Verwendung der Lebensmittel entscheidend waren.[178] Es scheint nachvollziehbar, dass die Entdeckung neuer Bildwelten als Motivation für Roths künstlerische Provokationen zu beachten ist. Im Kontext der Rezeption hat hingegen die Materialprovokation weit höhere Wellen geschlagen als die dadurch erschlossene neue

176 Dobke/Roth 2002, 20.
177 Zit. über Dobke 1997, 150.
178 Vischer/Walter/Dobke 2003, 13, 106. Zur Verwendung von Lebensmitteln in der Kunst vgl. Beil 2002.

Formenwelt.[179] Dieter Roth hat diese Rolle mit immer neuen Inszenierungen bedient.[180]

Zum Vergleich sollen Arbeiten von Sigmar Polke herangezogen werden, der ebenfalls mit Materialmutationen arbeitete. Charles W. Haxthausen bringt Polkes Arbeitsweise und Motivation in Zusammenhang mit der Rezeption von Walter Benjamins Reproduktionsthese. „[…] Konfiszieren, Zitieren, Exzerpieren, Ansammeln und Wiederholen […]"[181] hätten von Anfang an Polkes künstlerische Produktion geprägt. Spezifische, auf Materialmutationen ausgerichtete Arbeiten finden sich unter Polkes Gemälden aus den 1980er-Jahren, ausgehend von der Idee der wandelbaren Bilder, die über das gezielt unregelmässige Ausgiessen und Auftragen eines glänzenden, transluziden Harzes die stark variierende Oberflächenwirkung einer glänzenden Oberfläche – abhängig von Beleuchtung und Betrachtungswinkel von Tiefenlicht bis zu Spiegelglanz variierend – hervorhob. Haxthausen betont, dass es sich bei Polke nicht allein um eine optische, sondern auch um eine materielle Umwandelbarkeit handelte. Es wird eine direkte Verbindung zwischen Polkes alchemistisch anmutender Praxis in der Dunkelkammer und seiner Experimentierfreude mit chemischen Eigenschaften der Malmaterialien hergestellt.[182]

Im Kontext der malerisch angelegten Metamorphose ist Polkes Hydrobild auf der Konchenwand des Deutschen Pavillons an der 42. Biennale in Venedig 1986 ein besonderes Beispiel. Martin Hentschel beschreibt die Metamorphose der Farbe bei drei Besichtigungen über zwei Tage. Beim ersten Besuch, am Mittag des ersten Tages, herrschte „ein milchiger Gesamtton" vor, „der zugleich in ein blasses Rosa und eine blasses Blau hinüberspielt". Gegen Abend desselben Tages seien

179 Das Europa der 1950er-Jahre importierte die „Künstlerrolle des Rebellen" aus Amerika. Peter Schneemann führt die Aufnahme dieses neuen Topos in Europa auf die Depression der Nachkriegszeit zurück und deutet sie als eine Möglichkeit der Neuorientierung, vgl. Schneemann 2003, 60.

180 1993 schreibt Laszlo Glozer zu Dieter Roths Installation in der Lagerhalle Holderbank, die über die eindrückliche Fotodokumentation des Du-Heftes *Wahn.Sinn.Kunst.Müll.* Dieter Roth in der Fabrik an die breite Öffentlichkeit gelangte: „Der Künstler, der sich in die leergeräumte Maschinenhalle eingenistet hat, hinterliess diese nach mehreren Wochen als irrwitzig überbordende Materialhalde. Ein Voll-Haus, ein Toll-Haus, ein apokalyptisches Kunst-Warenhaus wartet mit seinem szenischen Schlussverkauf-Totalprogramm auf. Der Künstler hört auf den Namen Dieter Roth. Nach der Fortissimo-Überrumpelung beginnt das Staunen. Chaos ist hier Bild geworden auf erschreckliche Weise. Hochquellend und seltsam organisch zu riesigen Gebilden überformt, kommt Müll in Sicht – ein begehbares Bild von Ausscheidungen der Zivilisation." Glozer 1993. Zu Dieter Roths Entgrenzung des Werkbegriffs vgl. auch Matyssek 2018.

181 Haxthausen 1997, 187.

182 Ebd., 197.

„sämtliche Rosatöne nahezu verschwunden, die gesamte Konche erscheint in einer kühlen, blassblauen, bis ins Grau reichenden Farbe. Am nächsten Tag gegen 11:00 vormittags hat sich das Bild nochmals gewandelt: Jetzt wirkt die Farbe gesättigt, sie strahlt leuchtend türkis in den Raum hinein, ein rosa-farbener Hauch bleibt jedoch im Hintergrund gegenwärtig.“

Das Malmaterial, das diese Metamorphose der Farbe ermöglichte, war

„eine Kobaltchloridlösung, die sich bei feuchter Luft rötet, bei trockener Luft aber in einen bläulichen Ton überwechselt.“[183]

Sigmar Polke führte die Farbe der Malerei als kollaborierendes Element des Malers vor. Farbe ist wandelbare Natur. Der Maler aktiviert die im Material und in der Natur verborgenen Mutationsprozesse. Das Werk ist nicht auf Zerfall ausgelegt, sondern seine Wahrnehmung basiert auf dem vom Künstler inszenierten Akt der Verwandlung im Sinne einer Vorführung.

Die rückblickend punktuell ausgewählten künstlerischen Verfahren sind bezüglich ihrer Fragilität unterschiedlich einzuordnen. Das Gemälde *Un violon accroché au mur* von Pablo Picasso zeigt innovative Verfahren, die tradierten Formen der Haltbarkeit über Bord zu werfen. Ihm geht es auch darum, die Balance zwischen Dauerhaftigkeit und Vergänglichkeit, zwischen Künstlermaterial, Industrieprodukt und Alltagsmüll oder die Ironie zwischen zeichenhaft prekär und materiell fragil auszuloten.

Dieter Roth, Eat Art und Fluxus-Bewegung rücken neue Dimensionen materieller Fragilität ins Blickfeld. Neu ist die radikale Offenheit des Materialzerfalls. Auch wenn letztlich nur eine überschaubare Anzahl Werke tatsächlich den Materialzerfall anvisiert, so war dennoch die Radikalität des Konzepts wegweisend für die Entwicklung neuer Bewahrungsstrategien, die sich mit der breit rezipierten Floskel „intendierter Zerfall“ vereinbaren lassen.

Intendierter Materialzerfall: vom Dissens zum Kanon

Die Radikalität der künstlerischen Intention, explizit vergängliche Werke zu produzieren, und der Grad des Widerspruchs ihrer musealen Bewahrung ist beachtlich. Umso interessanter ist die Beobachtung, wie schnell es gelang, diese Kunst in Sammlungen zu integrieren. Der Zerfallsprozess der Werke verläuft anfänglich dynamisch und stagniert allmählich in der Form eines höchst

183 Hentschel 1991, 411–413 zit. über Haxthausen 1997, 198f.

fragilen Relikts – Materialzustände, denen sowohl die Zerfallserfahrung im Sinne einer Naturerfahrung wie Entmischung, Verfärbung und Schimmelbildung als auch die Zeichen für Fragilität wie Risse, Pulverisierung und strukturelle Brüche innewohnen. Dieter Roth erhielt selbst Anfragen, führte Restaurierungen aus und verfasste Anleitungen, wie seine Kunstwerke zu erhalten seien. Seine Massnahmen entsprachen den Erwartungen an den Künstler Dieter Roth – der Erwartung, dass die Massnahme überrascht und nicht den Erwartungen entspricht. So ist von 1991 eine vom Künstler ausgeführte Verklebung dokumentiert, bei der er den Bruch einer verschimmelten Glasplatte mit Leim gut sichtbar verklebte und das Werk neu als *Rest 91* datiert und signiert hat.

Die Anleitungen des Künstlers zielten darauf ab, die verwendeten Lebensmittel nicht restaurieren zu lassen. Hingegen empfahl er Schutzmassnahmen vor Geruch und Zerfall, für ein Käseobjekt entwarf Roth eine Käseglocke.[184]

Frühe Reflexionen zur Erhaltung zeitgenössischer Kunst gehen auf Heinz Althöfer zurück.[185] 1977 präsentierte er am von ihm initiierten Symposium *Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorfer Symposium* ein interdisziplinäres Forschungsvorhaben „in Verbindung mit Industrie und in Kooperation von Künstlern, Restauratoren, Kunsthistorikern und Naturwissenschaftlern". Die Tagungsakten enthalten interessante Themen- und Diskussionsbeiträge, die unsere Frage direkt spiegeln. So bezeichnet Althöfer den Umgang mit „ruinösen Objekten" als „ideologisches Problem".

„Ein ideologisches Problem ist auch die Frage, inwieweit unterbrochene Verfallserscheinungen (Verschimmelungen) durch den Restaurator wieder gefördert werden müssen, damit dem Kunstwerk genügt wird. Denn dies ist die Aufgabe des Restaurators."

Auch wenn die Frage um die Erhaltung von vergänglicher Kunst nur einen kleinen Anteil der neu aus unbeständigen Materialien bestehenden Kunstwerke betrifft, so hatte sie doch in der Rezeption der Fachwelt wie auch in der breiten Öffentlichkeit nachhaltige Wirkung.

Althöfer entwickelte 1977 eine restauratorische Position, welche den Respekt vor der künstlerischen Intention in den Vordergrund rückte und sich strikt gegen erhaltende Massnahmen an vergänglicher Kunst wandte.[186] Dieser Diskurs ist beachtlich, da

184 Frühe Zitate aus dem Umfeld und vom Künstler selbst fasste Dirk Dobke in seiner Dissertation zu den Arbeiten von 1960 bis 1975 zusammen Dobke 1997, 148–150.

185 Althöfer 1960, 1977b.

186 Heinz Althöfer sprach sich auch eindeutig gegen eine konservierende Behandlung des Insektenbefalls aus (Althöfer 1977a, 83).

sich die Konservierung/Restaurierung seither neu als Erstes die Frage stellen muss: Sind die materiellen Veränderungen intendiert? Im Rahmen des Düsseldorfer Symposiums lagen die eigentlichen Schwerpunktthemen ganz anders. Es ging um fachübergreifende Zusammenarbeit, um moderne Materialien und die Frage, inwieweit die Restauratoren Künstler technisch beraten sollen. Im Kontext unserer Fragestellung scheint es jedoch bezeichnend, dass – obwohl der intendierte Zerfall nur wenige Werke betraf – die neue Fragestellung den Diskurs immer wieder dominierte und die weitere Entwicklung der Prinzipien der Restaurierung nachhaltig beeinflusst hat.

Die international übergreifende Fachdiskussion zur Erhaltung von Lebensmitteln in der Kunst ist in die 1990er-Jahre zu datieren. Anlässlich der Konferenz zur Erhaltung von Skulpturen an der Tate Gallery London *From Marble to Chocolate: The Conservation of Modern Sculpture*[187] 1995, figurierte die Schokolade als vorläufiger Endpunkt der Materialkette.[188]

Dazu nochmals Dieter Roth. Besorgt um die Erhaltung der Toninstallation der *Chicago Wall – Hommage à Ira and Glorye Wool,* (Abb. 7.6)[189] schrieb er dem Kunstmuseum Bern:

„Leute, die das Bild gesehen und gehört haben, sagen: Aus manchen Lautsprechern kommt nichts mehr. Das lässt mich vermuten, sie hüten das Bild nicht richtig – allerdings bräuchte es eine Gebrauchsanweisung, die lege ich diesem Schreiben bei. Bitte, sagen Sie mir dann, wie's gegangen ist […] und sagen Sie mir, ob das Museum sich zutraut, das Bild in Shape zu halten."[190]

„Das Bild soll nicht restauriert werden (sondern eines natürlichen Todes sterben). Teile aber, die zur Maschinerie gehören – tapes, Tonbandgeräte, Lautsprecher, u. Ä. – sollten so ersetzt werden, dass das neue Gerät aufs alte geklebt wird (oder sonstwie befestigt)."[191]

---

187 Heuman 1995.

188 Eine Auswahl einschlägiger Literatur der Zeit: Kneer 1992, Cox 1993; Wharton/Blank/Dean 1995; Scheidemann 1996, 2001. Vgl. auch Skovranek 2010.

189 1978–1984, Wandinstallation bestehend aus 12 Teilsegmenten: Malerei und Assemblage (mit Alltagsgegenständen und Lebensmitteln) auf textilen Bildträgern und Karton, 33 Kassettenrecorder, Audiobänder und Lautsprecher, zwei Ringordner mit dokumentarischen Polaroidfotografien und Notizen zu den Tonelementen; 230 x 598 x 18,0 cm; Besitz: Kunstmuseum Bern und Schweizerische Eidgenossenschaft.

190 Brief an das Kunstmuseum Bern, undatiert (vermutlich zwischen Januar und März 1984). Archiv Werkdokumente Kunstmuseum Bern.

191 Brief an das Kunstmuseum Bern, Basel, den 31.03.1984. Archiv Werkdokumente Kunstmuseum Bern.

Aus Dieter Roths Briefen ist ersichtlich, dass die Funktionserhaltung der Abspielgeräte für die künstlerische Intention von zentraler Bedeutung ist.[192] Über die Funktionserhaltung hinaus lässt sich aus den Anweisungen eine weitere Deutungsebene interpretieren: Roths Inszenierung der Veränderlichkeit. Sein Vorschlag, die alten Geräte mit aktueller Abspieltechnik zu überkleben, zielt im Vergleich zum Zerfall biogener Materialien in die gegenläufige, futuristische Richtung. Die rasante Entwicklung neuer Technologien und neuer Apparate war für den Künstler eine ebenso obsessive Faszination wie der Materialzerfall.[193]

Das Beispiel *Chicago Wall – Hommage à Ira and Glorye Wool* verdeutlicht für unsere Fragestellung zentrale Themen. Die neuen Herausforderungen um die Konservierung von vergänglichen Materialien lassen sich – heute erst recht, aber auch in Bezug auf das vielfältige künstlerische Werk von Dieter Roth – nicht auf den intendierten Materialzerfall reduzieren, und die Erfassung der künstlerischen Intention erfordert eine kritische Distanz zur Persönlichkeit sowie zur Zeit und zum Kontext der Aussage. Beide Themen stehen im heutigen Diskurs um Bewahrungskonzepte vergänglicher Materialien und den Künstleranweisungen zum Umgang damit ganz oben auf der Agenda.[194] Hauptsächlich die Erfassung der künstlerischen Intention und ihre Anwendbarkeit im Kontext von Konservierungskonzepten wurde vermehrt kritisch kommentiert. Glenn Wharton plädiert für den Einbezug der hinsichtlich des Aussagewerts zwar schwierig einschätzbaren, aber wertvollen Autoreninformationen und schlägt vor, den komplexen und oft missverstandenen Begriff der künstlerischen Intention im Kontext der Konservierung durch Begriffe wie Künstlermeinung, Künstleranleitung oder Guidelines zu ersetzen.[195]

Richten wir den Blick nach den von Dieter Roth ausgehenden Reflexionen wieder auf die Fallstudie *Landschaft I* und *Landschaft IV* von Klodin Erb, so lässt sich folgendes Fazit ableiten:

---

192 Mit einer Zeichnung illustrierte Dieter Roth, wie seine Anleitung umzusetzen sei: Das neue, natürlich kleinere, da technologisch fortgeschrittenere Gerät soll direkt auf den original alten, bemalten und beschrifteten Kassettenrekorder geklebt werden. Dasselbe Vorgehen sah Roth für die nicht mehr funktionstüchtigen Lautsprecher vor.

193 Das Werk *Chicago Wall – Hommage à Ira and Glorye Wool* wurde 2001/02 konserviert und restauriert. Die Dokumentation ist im Kunstmuseum Bern hinterlegt. Vgl. auch Bäschlin 2004.

194 Die künstlerischen Motivationen für die Verwendung von Lebensmitteln in der Kunst sind vielgestaltig. (Beil 2002) Der Fachdiskurs hat sich von der ethischen Frage des „Sterben Lassens" (Bracker/Barker 2005) in die Richtung der Erfassung materialsemantischer Zuschreibungen und ästhetischer Charakteristika von Lebensmitteln und möglichen technologischen Modifikationen im Vorfeld oder nach der Verwendung als künstlerisches Material verlagert (Comiotto u.a. 2009; Gilman/Jacxens/Demeulenaer 2016).

195 Dykstra 1996; Wharton 2008; Scheidemann o. J. Interessant dazu auch der aktuelle kunsthistorische Diskurs zum Thema Zeitgenossenschaft, vgl. Ehninger 2016.

Klodin Erb interessierte sich für die Fliesseigenschaften der Farbe und die daraus resultierenden ästhetisch reizvollen Formen und Texturen. Sie interessierte sich ebenfalls für die Verbindung konträrer Materialzuschreibungen wie der „Künstlichkeit" der Lackfarbe und der Vergänglichkeitsverweise der zufällig integrierten Insektenkadaver. Mit dem Verweis, das Auslaufen der Farbe aus dem Bildformat sei künstlerisch intendiert, bedient sich die Künstlerin der Floskel „intendierter Zerfall" und beruft sich auf den heute breit abgestützten, positiv konnotierten Konsens, aus dem sich ableiten lässt, dass in diesem Fall andere, offenere und tolerantere Regeln gelten. Es ist anzunehmen, dass die Künstlerin den Verweis legitimierend beizog. Er dient als fruchtbares Argument in den pragmatisch angelegten, institutionellen Ankaufsverhandlungen und den restauratorischen Abklärungen, inwiefern das Kunstmuseum Bern in der Lage und Willens sei, Kunstwerke aus fragilen Materialien in die Sammlung zu integrieren.

Im Rahmen des Workshops „Ethics and the Theory of Conservation of Contemporary Art" auf dem Symposium *Modern Art Who Cares* in Amsterdam 1998 wurde prominent diskutiert, inwiefern die Forderung des *ICOM Code of Ethics*, ausschliesslich Kunstwerke in die Sammlung aufzunehmen, die das Museum in gutem Zustand erhalten könne, überholt sei.[196] Die Diskussion blieb offen und es ist eine Verschiebung der Fragestellungen zu beobachten. Welcher Zustand ist wünschenswert, ist eine übergeordnete Definition überhaupt möglich und wie wäre eine solche in Abhängigkeit bzw. Berücksichtigung der Einschätzung der Zeit und des Sammlungskontextes zu entwickeln? Mit einem Augenzwinkern möchte ich nochmals auf den bereits von Horace Walpole 1787 vorgeschlagenen Mietvertrag für Kunstwerke mit geringer Haltbarkeit verweisen. Der Vertrag solle nur solange gelten, als der Zustand für beide Seiten befriedigend oder zumindest akzeptabel sei. Walpole brachte diesen Vorschlag für Gemälde von Joshua Reynolds, welchen mangelnde Beständigkeit nachgesagt wurde. Walter Grasskamp hat den Vorschlag 2016 für Museen und insbesondere für „[…] Werke fragilen Zuschnitts […]" erneut vorgebracht.[197]

---

196 van Damme/Schinzel/Ex 1999, 309; ICOM 2006, 2.18.
197 Leslie/Taylor 1865; Grasskamp 2016, Pos. 1871.

Wertekategorien

AUTHENTISCHES MATERIAL
zu erhalten gilt als die aktuelle, gesellschaftlich breit abgestützte und in der Restaurierungsethik universell verbriefte Maxime. Sie löste die Wahrheitssuche des 19. Jahrhunderts ab, die über die Entwicklung der wissenschaftlich orientierten Konservierung und Restaurierung bis in die 1980er-Jahre prägend war. Die Maxime der Bewahrung der materiellen Authentizität und ebenso die vorab thematisierten maltechnischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts sind bedeutsam für die Neubewertung der Fragilität. Der Wandel der Restaurierungsauffassungen und ihr Potenzial für ideologisch geprägte Haltungen, die immer wieder aufs Neue verworfen und entwickelt wurden, sind nicht nur diskursiv dokumentiert, sondern hinterliessen ihre Spuren am materiellen Kunstwerk selbst. Die zahlreich dokumentierten Ikonoklasmus-Vorwürfe liegen als logische Konsequenz auf der Hand.

Altersspuren zwischen Wahrheit und Lüge

Mit der Essaysammlung *The Seven Lamps of Architecture*,[1] erstmals erschienen 1849, verfasste John Ruskin die wohl schärfste

1 Ruskin 1849.

je publizierte Kritik an der komplettierenden und interpretierenden Restaurierung.

Seine kritische Haltung, die er hauptsächlich im Kontext der Erhaltung von Bauwerken entwickelte, manifestierte sich zudem in seinem Engagement für das gemeinsam mit William Morris initiierte *Anti-Restauration Movement*.[2] Ruskin verurteilte die Restaurierungspraxis der Zeit als Lüge, Fälschung und Zerstörung:

„Die sogenannte Restaurierung ist die schlimmste Art der Zerstörung von Bauwerken.“[3]

In seiner Schrift, die 1900 mit dem Titel *Die sieben Leuchter der Architektur* ins Deutsche übersetzt wurde, entwickelte Ruskin eine ethisch-ästhetische Position zur Erhaltung von Baudenkmälern.

In allen Bereichen, von der handwerklichen Ausführung bis zur Architektur und von der Restaurierung bis zu den Entscheidungsträgern, stellte Ruskin den Verlust an Wahrheit und Wahrhaftigkeit fest, dem er entschieden entgegentrat:

„Es ist die glitzernde und sanft ausgesprochene Lüge; die freundliche Ungenauigkeit; der einschmeichelnde Trugschluss; die patriotische Lüge des Historikers; die vorsorgliche Lüge des Staatsmannes; die eifernde Lüge des Parteipolitikers; die barmherzige Lüge des Freundes und die leichtfertige Lüge jedes Menschen gegen sich selbst, die den schwarzen geheimnisvollen Trauerflor über die Menschheit breiten. Jedem, der ein Loch in diesen Schleier reisst, sind wir dankbar, wie wir dem danken, der einen Brunnen in der Wüste gräbt. Wohl uns, dass noch der Durst nach Wahrheit uns geblieben, nachdem wir eigenwillig uns von ihren Quellen abgewandt haben.“[4]

Die hier zitierte erste deutsche Übersetzung von Ruskins Werk war nicht in erster Linie denkmalpflegerisch motiviert. Im Vorwort lobte der Übersetzer Wilhelm Schölermann Ruskins Redlichkeit, die er auch rücksichtslos gegen sich selbst gerichtet habe. Die Fülle an überraschenden und erhellenden Gedanken, so Schö-

2 Gemeinsam mit William Morris gründete Ruskin die „Society for the Protection of Ancient Buildings“ („SPAB The Manifesto – conservation principles, philosophical basis, William Morris in 1877“ o. J.).

3 Ruskin 1900, 363.

4 „7. Leuchter der Wahrheit, Lehrspruch, Schuld und Schaden der wohlgemeinten Lüge.“ In der englischen Originalausgabe heisst es: „But it is the glistering and softly spoken lie; the amiable fallacy; the patriotic lie of the historian, the provident lie of the politician, the zealous lie of the partisan, the merciful lie of the friend, and the careless lie of each man to himself, that cast that black mystery over humanity, through which any man who pierces, we thank as we would thank one who dug a well in a desert; happy in that the thirst for truth still remains with us, even when we have wilfully left the fountains of it.“ (Ruskin 1849, 26)

lermann, sollte die deutschen Architekten in ihrer eigenen schöpferischen Tätigkeit inspirieren. Die aktuelle Rezeption hebt Ruskins Begriff „Voicefulness“ hervor. Er transportiere, so Mansfield Kirby Talley Jr.[5], treffend seine Überzeugung, dass die Altersspuren eines historischen Bauwerks neue Werteebenen generierten und die Informationsfülle steigerten. Die erfahrbare Geschichte sei der eigentliche kulturelle Wert der historischen Bauwerke. Die Spuren der Zeit liessen sich, so Ruskin, nur über den allmählichen, sichtbaren Zerfall des Materials erfahren und ablesen. Diese damals in ihrer Radikalität neue Sichtweise gilt bis heute als ausserordentlich, scharfsinnig und wegweisend und findet erst mit dem *Alterswert* von Alois Riegl eine begriffliche Systematik.[6]

In der Publikation *Modern Painters,* erstmals erschienen 1843, thematisierte Ruskin den Wahrheitsbegriff weniger im Kontext der Erhaltung, sondern entwarf in einem komplexen mehrstufigen Verfahren vielmehr Kriterien für die Wahrnehmung und Bewertung der Qualität der Malerei. 1846 ergänzte Ruskin die Ausgabe mit einer überraschend kritischen Haltung zu William Turner, dessen Malerei er sonst in den höchsten Tönen lobte. Interessanterweise bezog er seine Kritik auf Turners Maltechnik. Anlass waren Materialveränderungen wie Risse und Trübungen, die Ruskin an Werken des Künstlers wenige Tage nach deren Fertigstellung festgestellt hatte. Er monierte die technische Ausführung des Künstlers und betonte, diese fehlerhafte malerische Umsetzung wäre der Qualität der Werke abträglich.[7] Ruskin verknüpfte die Wertschätzung von Kunst allgemein mit Werten wie solide handwerkliche Ausführung und auf Haltbarkeit ausgerichtete Materialwahl.[8] Künstlerische Produktionsverfahren, bei denen bewusst das eingeübte Handwerk zugunsten vermehrt experimenteller Techniken verworfen und Materialveränderungen toleriert wurden, galten für den Modernisierungsgegner als nachlässig und dementsprechend verwerflich. Diese Haltung deckt sich mit seinem Plädoyer gegen künstlich und maschinell hergestellte Artefakte, die er als unehrlich bezeichnete. Der Wert eines Kunstwerks liegt nach Ruskin nicht im Materialwert, sondern in der Zeit, die der Handwerker und Künstler für seine Herstellung aufbringt. Seine These ist selbstverständlich im Kontext des zeitgenössischen Kunstdiskurses zu verstehen und zu interpretieren. Dennoch lässt die Kompromisslosigkeit eine Präzisierung und Eingrenzung seiner Einschätzung der zerfallsbedingten sichtbaren Materialmutationen

5 Talley Jr. 1996, 9f; 18–21.
6 Riegl 1996.
7 Ruskin 1903, 134f.; Bomford/Leonard/Getty Conservation Institute 2004, 24.
8 Ruskin 1996, 108.

zu. Verwitterten Oberflächen deutete er als Ausdruck von Schönheit und Vollkommenheit, gereinigte hingegen empfand er als stumpf und nichtssagend, denn genau die Schichtstärke des Materials, die bei Restaurierungen entfernt worden sei, sei Träger der künstlerischen Qualität. Ruskin ging sogar so weit, den guten Steinbildhauern zu unterstellen, sie würden den Stil in Abhängigkeit des Materials den spezifischen zukünftigen Verwitterungserscheinungen anpassen.[9]

Im Kontext der historischen Verankerung des Begriffs der Fragilität scheint es wesentlich, dass Ruskin das Prozesshafte der Materialdegradation am Beispiel des relativ stabilen mineralischen Materials Stein bejahte. Materialmutationen, die auf künstlerisch motiviertes Experimentieren zurückzuführen sind, einschliesslich der erst im 20. Jahrhundert relevanten intendierten Materialveränderungen, verwarf Ruskin.

Kunstwerke „im vollen Reichtum ihrer Authentizität“

Die Ablehnung von maltechnisch bedingten Materialveränderungen bei Gemälden, wie sie Ruskin bei William Turner kritisiert hat, verändert sich im Laufe des 20. Jahrhunderts hin zur Wertschätzung der individuellen maltechnischen Ausdrucksweisen der Künstler als Zeichen für Authentizität. Die Dokumentation eines sorgfältig bedachten Konzepts zur Konservierung und Restaurierung eines Gemäldes von Edouard Manet (Abb. 7.8) aus dem Jahr 1934 zeigt diesen Wandel und die einhergehende Verunsicherung der Entscheidungsträger für die restauratorischen Massnahmen eindrücklich auf.

„I was very pleased to hear that the ‚Bar‘ is proceeding so satisfactorily and hope you will overcome the difficulty of impure chemicals […]“[10],

schrieb der englische Kunsthändler Percy Moore Turner dem Londoner Restaurator Stanley Kennedy North 1931. Die Konservierung und Restaurierung des Gemäldes *Un Bar aux Folies Bergère*[11] von Edouard Manet aus der Sammlung von Samuel Courtauld ist in einem 21-seitigen Bericht dokumentiert. Anlass dafür war die Entdeckung des Kunsthändlers Turner 1931, dass das Gemälde in einem alarmierend schlechten Zustand war.

---

9 Ruskin 1849, 161.

10 Transkribierter Brief von Percy Moore Turner (1905–1952), Kunsthändler und Berater von Samuel Courtauld, an Kennedy North (1887–1942), Künstler und Gemälderestaurator in London, vom 06.06.1932 (Turner 1934, 12).

11 96,0 x 130 cm, 1882, The Courtauld Gallery, London. (Abb. 7.8.)

„So frail and precarious was its condition, that even the transport of the picture across London was fraught with grave peril.“[12]

Mitverantwortlich für den fragilen Zustand des Gemäldes seien maltechnische Besonderheiten, bestätigte der als Experte beigezogen Stanley Kennedy North. Das Gewebe sei von schlechter Qualität, zu fein und stark degradiert.[13] Zudem verursache eine Krapplackschicht auf der dünnen Grundierung die mangelnde Haftung und die gegenwärtigen Farbablösungen – also technische Probleme, die North mit der Formulierung „difficulty of impure chemicals“ subsumierte. „I think we all agree that in a large measure we are in unchartered seas“,[14] kommentierte Turner die neue Herausforderung. Zur Entscheidungsfindung der geeigneten Massnahme holte Percy Moore Turner Rat in der gesamten Londoner Fachwelt. Die hohe Wertschätzung des Gemäldes mag der Auslöser für diese exemplarische Vorgehensweise gewesen sein. „I have inspected this picture which is of first rate importance in the history of modern painting“,[15] schreibt James B. Manson, damaliger Direktor der Tate Britain (1930–1938), in seinem Bericht. Alle Beteiligten waren darauf bedacht, die materialtechnischen Probleme nachhaltig zu beheben, ohne Manets Malweise und seine künstlerische Intention zu beeinträchtigen. Percy Moore Turner fasste das Ziel der Massnahme wie folgt zusammen: Die Malschicht und das Gewebe würden mit einer dünnen Wachsmatrix umschlossen und so vor Feuchtigkeit, vor schädlichen Gasen und Schädlingen aller Art geschützt.[16] In seinen Worten hallt noch die im 18. Jahrhundert begründete Haltung nach, eine gelungene Restaurierung solle das Kunstwerk vor der Vergänglichkeit schützen und quasi mumifizieren.[17] Aus restauratorischer Perspektive stand die materielle Authentizität noch nicht im Vordergrund. Sonst hätte man eine Imprägnierung eines Gemäldes mit Wachs vermieden. Zu gross ist dabei die Gefahr, unerwünschte Farbsättigungen, Verdunkelungen sowie nachträgliche Verschmutzungen und Trübungen zu riskieren. Die Begründung der Experten für die Wahl einer Wachsfestigung und Wachsdoublierung – sie sahen darin eine Alternative zu wässrigen Klebemitteln, die sie in diesem spezifischen Fall wegen des hohen Feuchtigkeitseintrags als kontraproduktiv bewerteten – galt für die Zeit als fortschrittlich, da sie individuell auf die Prob-

12 Turner 1934, 21.
13 Ebd., 1f.
14 Ebd., 10.
15 Transkribierter Brief von James B. Manson an Kennedy North vom 4. Mai 1932, ebd., 5.
16 Ebd., 21.
17 Talley Jr. 1998; Massing 1998.

lematik abgestimmt werden konnte. Grosse Bedeutung hingegen mass man der Bewahrung der künstlerischen Authentizität bei:

„Not a particle of the impasto has been lost, the original paint film is entirely intact, the cracks have been closed and there has been no re-painting whatsoever. The picture today presents the paint of Manet (and none other) in all its pristine freshness and brilliance, as when it first left his easel.“[18]

Percy Moore Turner entschärfte vorsorglich jeglichen Verdacht auf komplettierende Übermalung durch den Restaurator und betonte, dass keine fremde Hand die Malerei Manets verändert habe. Der formulierte Anspruch der Bewahrung der originalen Bildwirkung entspricht einer fortschrittlichen Haltung der Zeit, die sich von komplettierenden Ergänzungen distanziert. Gleichermassen hat sie sich in den ersten internationalen Empfehlungen für Museumsrestauratoren niedergeschlagen.

Das *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures*, 1939 herausgegeben vom Office internationale des musées,[19] nennt drei zentrale Faktoren, die bei der Konzeption einer Restaurierungsmassnahme bedacht werden sollen:

„[…] trois facteurs essentiels jouent leur rôle dans ce domaine: l'importance de l'œuvre, le lieu même de la détérioration dans le sujet, et le doigté du restaurateur“[20].

An dem Zitat wird die grosse Rolle deutlich, die die Bedeutung des Kunstwerks spielt. Die Frage nach der Lokalisierung des Schadens verweist darauf, dass eine Beschädigung im Hintergrund anders bewertet würde als in einem zentralen Bildteil, etwa im Gesicht einer Porträtierten. Dies hat offenbar Konsequenzen hinsichtlich des Anspruchs an die Ausführung und bestätigt, wie hoch die Bewahrung der künstlerischen Authentizität – zumindest in den zentralen Bildteilen – gewichtet wurde. Die materielle Authentizität wird noch nicht explizit thematisiert. Verwiesen wird weiter auf die duale Rolle eines Gemäldes im Museum, das sowohl eine wissenschaftliche wie auch eine soziale Funktion innehabe. Die Wissenschaft, insbesondere die Kunstgeschichte, sei interessiert am dokumentarischen Charakter des Kunstwerks, das breite Publikum hingegen konzentriere sich auf die ästhetischen Qualitäten,

---

18 Turner 1934, 21.

19 Das Office internationale des musées OIM/International museum office war die erste internationale Museumsvereinigung 1926–1946 („UNESCO Records of the Office international des musées [OIM]“ 2011).

20 Office International des Musées 1939, 17. Für die fachliche Redaktion zeichnet eine namhafte internationale Expertengruppe bestehend aus Museumsdirektoren, Professoren und Restauratoren verantwortlich.

es möchte ein intaktes Gemälde sehen, ohne dabei von materiellen Defekten abgelenkt zu werden. Im Vordergrund stand jedenfalls die künstlerische Bedeutung. Die Reversibilität von Retuschen wird gefordert und Übermalungen auf das Original explizit abgelehnt.[21]

Die praktischen Anleitungen des *Manuels* gewichteten in hohem Masse die präventive und naturwissenschaftlich orientierte Konservierung. Die Betonung des dokumentarischen Charakters, die wissenschaftliche Herangehensweise und die Gewichtung der präventiven Konservierung sind in ihrer Deutlichkeit neu und veranschaulichen den Paradigmenwechsel hin zur naturwissenschaftlich basierten Konservierung und Restaurierung. Die Bedeutung der materiellen Authentizität als Evidenz- und Nachweismaterial für die Wissenschaft nimmt zu. In der Nachkriegszeit führten Cesare Brandis[22] theoretische Grundlagen zu einer weiteren Verdichtung und Präzisierung der Vorgabe, die duale Wertigkeit des Kunstwerks vor der Konservierung und Restaurierung methodisch aufzubereiten.

Empfehlungen im Umgang mit materiellen Altersspuren finden sich im *Manuel* im Kontext der Craquelés.

„En règle générale, les craquelures doivent être tenues pour un phénomène naturel des peintures anciennes, et comme souvent elles ne nuisent que très peu à l'aspect général, on ne devrait rien entreprendre pour les ‚restaurer'."[23]

Craquelés nehmen also eine besondere Funktion ein, da die Form ihrer Ausbildung eng mit der Maltechnik verbunden ist und sie auf diese Weise eine wissenschaftliche Bedeutung erlangen. Generell aber werden Altersspuren toleriert, so lange sie ästhetisch nicht störend wirken, eine besondere Bedeutung wird ihnen nicht zuteil. Diese Einschätzung verändert sich im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erneut und lässt sich anhand der prominenten Einbindung der *Authentizität* und insbesondere anhand ihrer begrifflichen Ausweitung besonders in offiziellen Grundlagenpapieren gut darlegen.

Das zunehmend positiv bewertete Konzept der Bewahrung der Authentizität und seine Verknüpfung mit der Erhaltung materieller Relikte fand mit der *Charta von Venedig* 1964 erstmals Eingang in ein internationales Richtlinienpapier, mit der Konsequenz,

21 Ebd., 15–17.
22 Brandi 1977.
23 Office International des Musées 1939, 58, 167–173.

dass die materielle Authentizität in der Folge deutlich höher gewichtet wurde.[24]

Die *Charta von Venedig* entwickelte sich im Kontext der Denkmalpflege. Die zugrunde liegenden Maximen liessen sich bestens auf andere Kulturgüter übertragen. Davon zeugen für die Zeit überraschend deutliche Ergebnisse der *Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques* 1974. Sie forderten erstmals eine zurückhaltende Anwendung der seit dem 18. Jahrhundert routinemässig angewandten Doublierung. Der originale textile Bildträger wurde als erhaltenswerter Bestandteil des Kunstwerks anerkannt und erlangte somit eine höhere Wertschätzung. 1975 sprachen sich die Spezialisten auf der *ICOM-CC Konferenz* in Venedig gar für ein Moratorium für Doublierungen aus.[25] Die Bildträgermaterialien Gewebe, Karton oder Holz waren nicht mehr austauschbar. Sie übernahmen nicht mehr nur die Funktion eines geeigneten Substrats für die Ausführung der höher bewerteten Malerei. Die Bewahrung der Authentizität des Gemäldes umfasste neu die gesamte Materialität, auch die der Bildträger mitsamt ihrer Geschichte. Über die Gründung des ICOMOS 1965 in Warschau und ihre wichtige Rolle für die Definition der Aufnahmekriterien für die Weltkulturerbe-Nominierungen der UNESCO erlangte die *Charta von Venedig* internationale Verbreitung.[26]

Der erste Satz des Vorworts der *Charta von Venedig* lautet:

„Imbued with a message from the past, the historic monuments of generations of people remain to the present day as living witnesses of their age-old traditions. People are becoming more and more conscious of the unity of the human values and regard ancient monuments as a common heritage. The common responsibility to safeguard them for future generations is recognized. It is our duty to hand them on in the full richness of their authenticity.“[27]

Die Präzisierung, was „im vollen Reichtum ihrer Authentizität“ einschliesse, blieb damals aus. Raymond M. Lemaire, der damalige Schriftenführer in Venedig, erläuterte später, die Präzisierung des Authentizitätsbegriffs sei damals nicht notwendig gewesen, da sich die europäischen Experten über dessen Bedeutung einig gewesen seien. Michael Falser verbindet den im europäischen Umfeld offensichtlich kanonisierten Begriff mit dem historisch überlieferten, nach Alters- und Zeitschichten ästhetisch zu fassenden,

24 ICOMOS 2012, 47–51.
25 Villers 2003.
26 UNESCO 1977.
27 ICOMOS 2012, 231.

auf das Originalmaterial ausgerichteten Dokumentar- und Aussagewert.[28] Standen in den 1930er-Jahren mit der *Charta von Athen* historische Werte des Originals im Vordergrund, so führte die Einbindung des Begriffs Authentizität in die Grundlagenpapiere zu einer verbrieften Ausweitung auf die Gesamtheit aller sichtbaren Materialveränderungen, die nicht nur die Zeit der Entstehung, sondern auch die Zeitspanne seit ihrem Entstehen dokumentieren. Diese Vorgabe schlug sich via *Charta von Venedig* – in ihrer Bestimmung als Gründungspapier von ICOMOS 1965 – in die *Operational Guidelines des UNESCO World Heritage Committee* nieder:

„The property should meet the test of authenticity in design, materials, workmanship and setting; authenticity does not limit consideration to original form and structure but includes all subsequent modifications and additions, over the course of time, which in themselves possess artistic or historical values.“[29]

Falsers überzeugende Darlegung der durchlaufenden Begriffstransformation der *Authentizität* in den nachfolgenden 30 Jahren umfasst die Entwicklung von einer vorerst europäischen Konzeption der Venedig-Konferenz (1964) hin zu einem globalen Referenzbegriff der Kulturgütererhaltung, von einer vormals eher statisch-materiellen hin zu einer mehr dynamisch-prozessualen Perspektive.[30] Die Folge war die Ausweitung des Konzepts der *Authentizität* auf wissenschaftliche und soziale Faktoren.[31] 2001 wurden die ersten immateriellen Kulturgüter in die Liste des Weltkulturerbes aufgenommen.[32]

Als einer der Verfasser des Nara-Dokuments zur Authentizität von 1994 nimmt Herb Stovel, Professor und Koordinator des Heritage Conservation Programme, Carleton University, Ottawa, 2008 in seinem Artikel „Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity“[33] Stellung zu der, aus seiner Sicht, nicht haltbaren Kritik am Konzept der Authentizität als universell geltendes Kriterium für die Evaluation von Weltkulturerbe.[34] Authentizität könne nur unter Berücksichtigung des kulturellen Kontextes der

28 Falser 2011, Pos. 3.
29 UNESCO 1995, 9.
30 Falser 2011, Pos.4.
31 UNESCO 1977, c, b, i.
32 Nas 2002.
33 Stovel 2008; ICOMOS 2012, 141.
34 Herb Stovel führt aus, dass der Begriff *Integrity,* der 1953 in Amerika als Identifikationskriterium für Kulturgüter eingeführt worden ist, um ein Haar von der ICOMOS übernommen worden wäre. Unter Einfluss von Lemaire habe sich jedoch der Begriff der *Authenticity* durchgesetzt. Dieser Begriff habe, so Stovel, den Vorteil, dass sie nicht absolute Geltung beanspruche, offener sei und nur in Teilbereichen zutreffen könne (Stovel 2008, 12).

Entstehung des Kulturgutes beurteilt werden, so Stovel. Sie stelle selbst keinen *kulturellen Wert* dar, sondern fungiere als Kriterium, um die verschiedenen Werte des Kulturgutes und ihre Relevanz einzuordnen. Obwohl in vielen Kulturen der Begriff Authentizität nicht existiere, liesse sich nach Stovel das Konzept unter Berücksichtigung des jeweiligen kulturellen Kontextes übertragen.

Stovel präsentierte somit einen pragmatischen Trick, die global und in alle Bereiche der Kulturgütererhaltung diffundierende Wertekategorie der Authentizität einzugrenzen: Authentizität als übergeordnete Kategorie dient als Kriterium für die Zuordnung von kulturell relevanten Werten und wird so von einem definierbaren Wert hin zu einer Prüfkategorie überführt. Das Oszillieren zwischen diesen beiden Funktionen – sowohl als Wertekategorie wie auch als Bedingung für die Relevanz aller kulturellen Werte, Geltung zu haben –, ist eine wichtige Voraussetzung des heute globalen Einflusses der Authentizität.

Eine grundlegende Kritik an der bedingungslosen Anbindung der Konservierungsethik an die Authentizität – hier verstanden als Auftrag zur möglichst objektiven Erforschung der Werke und Monumente hinsichtlich ihrer materiellen Transformationen und der damit einhergehenden Bedeutungszuweisungen – formulierte David Lowenthal, emeritierter Professor für Geographie und Geschichte am University College in London. Er war Teilnehmer der UNESCO/ICOMOS-Weltkulturerbe-Workshops in Bergen und Nara und legte bereits 1985 mit seinem wegweisenden und 2015 neu aufgelegten Buch *The Past is a Foreign Country* eine umfassende Kritik am zeitgenössischen Authentizitätsverständnis vor.[35] Er konstatierte eine Verbindung zwischen den Weltkriegen und Plünderungen in Europa und dem offensichtlichen Verlangen der Gesellschaft nach fassbarer und erfahrbarer Geschichte als Quelle und Auslöser für nostalgische Erlebnisse. Als Autor kritisierte Lowenthal diese Praxis, verortete sie aber zugleich als Realität der gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklung. Die Verankerung der *Authentizität* als übergreifendes Prinzip in den internationalen Chartas der Kulturgütererhaltung verursache, so Lowenthal, ein Dilemma. Die Motivation für Erhaltung sei eben gerade nicht das Prinzip der „Wahrheitssuche“, sondern immer die Konstruktion von Geschichte. Lowenthal bezeichnet „die Nostalgie“ als den Schlüsselbegriff für das Bedürfnis der Gesellschaft nach traumatischen Erfahrungen, die kulturelle Identität wiederherzustellen.

35 Lowenthal 2015, vgl. auch ebd. 1999.

Jukka Jokilehto, Honorary Visiting Professor, University of York, war im Rahmen seiner Ämter für ICCROM, World Heritage Committee und ICOMOS eng in den Prozess eingebunden, universell geltende kulturelle Werte zu definieren. Jokilehto gilt als engagierter Mitstreiter für die universelle Verbriefung des Authentizitätskonzepts in der Kulturgütererhaltung. Grosse Beachtung fand seine differenzierte, historisch verortete Recherche zur Bedeutung der „Wahrheitssuche" in unterschiedlichen Kulturen.[36] Das oft zitierte Stereotyp des westlichen Kulturkolonialismus sei verkürzt, so Jokilehto. Vielmehr sei von einer historisch gewachsenen, gegenseitigen Durchdringung und Beeinflussung der östlichen und westlichen Denkmodelle auszugehen.

Michael Falser legt dar, dass ausschliesslich europäische Denkmalpflegeexperten den europäischen „Kulturerbe-Dogmatismus" und „Objekt-Fetischismus" gegen eine neue, weniger eurozentrisch gefasste „immaterielle Authentizität" setzten. Die japanischen Experten zementierten vielfach die Stereotypisierung Japans als „traditionell-zyklische Kultur", die ganz dem Neuheitswert ihrer Denkmäler verpflichtet sei.[37] Sowohl die differenzierte wissenschaftliche Aufarbeitung der Denkmalpflegepraktiken in Japan sowie das engagierte Plädoyer Jukka Jokilehtos zugunsten einer universellen Anwendbarkeit der Authentizität unter gleichzeitiger Berücksichtigung lokaler kultureller Prägungen treten derart polarisierenden Sichtweisen dezidiert entgegen. Sie belegen zum einen die Verankerung der Verknüpfung von Ästhetik und Materialität in Japan sowie auch die philosophische Grundlage eines europäischen Kunstbegriffs, der anhand der Betrachtung und des Verständnisses der Raum-Material-Realität wahrgenommen werden kann, als fundamental immateriell.

Der Diskurs bleibt spannungsvoll. Seit der Anbindung des Begriffs der Authentizität an das Konzept der *outstanding universal values* oszilliert die neue interkulturelle Wertekategorie zwischen den materiellen und den immateriellen Kulturgütern.[38]

---

36 Jokilehto 1985, 5–11; Larsen 1992; Stanley-Price/King 2009

37 Falser 2011, Pos.19.

38 Die begriffliche Verwendung des Terminus „Immaterielles Kulturgut" in diesem Buch lehnt sich an die Definition der UNESCO-Konvention zum Schutz des immateriellen kulturellen Erbes an. Vgl. Article 2 of the Convention for the Safeguarding of the Intangible cultural heritage, ich.unesco.org/en/convention (Zugriff 30.10.2019).

Restaurierung als Zerstörung

„Vandalisme restaurateur“, „Verschönerungsvandalismus“ „Restoration Establishment“, „Crimes against Cubists“ oder „Das Ende der Restaurierung“[39]: Die pointierte Geringschätzung der Restaurierung bis hin zu Vandalismus-Vorwürfen ist insbesondere für Frankreich und England seit dem 18. Jahrhundert belegt.[40] In ihrer Deutlichkeit kommt sie nicht an Ruskin heran:

„Neither by the public, nor by those who have the care of public monuments, is the true meaning of the word restoration understood. It means the most total destruction which a building can suffer: a destruction out of which no remnants can be gathered; a destruction accompanied with false description of the thing destroyed.“[41]

Ruskins Überzeugung, dass der Zerstörung der gotischen Baudenkmäler nur ein absolutes Restaurierungsmoratorium entgegenwirken könne, bezog sich auf Steinbildwerke. Seine Einschätzung, wie sich Verwitterungsspuren auf die Bildwerke auswirkten, hat er vom verwendeten Material hergeleitet – ob verwitterungsbeständiger Marmor oder weniger resistente Materialien wie Ziegel, Sandstein oder weicher Kalkstein zur Anwendung kamen. Ruskin war sogar der Meinung, dass – am Beispiel der französischen Gotik – die Zerfallserscheinungen die künstlerische und handwerkliche Qualität der Bildwerke unterstützen. Sie würden gar an Ausdruckskraft gewinnen. Ganz anders wäre es bei der italienischen Gotik, die aus verwitterungsbeständigeren Steinen gehauen sei. Die charakteristischen Formen würden durch Verwitterungsspuren an Klarheit verlieren. Die Altersspuren wirkten sich auf diese Weise negativ aus. Ruskin verknüpfte somit die Materialeigenschaften und ihr spezifisches Alterungsverhalten mit der Entwicklung der Stilmerkmale.[42] Als Erhaltungsstrategie plädierte Ruskin für die Pflege der Bildwerke, also für präventive Massnahmen, eine Grundhaltung, die sich in weiten Zügen im kommenden

---

39 Richardson 1983a; Kersten/Trembley 1991, 90f; Beck/Daley 1996, 152; Gamboni 1998, 221.

40 Gamboni 1998, 225.

41 Ruskin 1849, 161.

42 „[...] whose decoration depends on the arrangement of points of shade rather than on purity of outline, do not suffer, but commonly gain in richness of effect when their details are partly worn away; hence such styles, pre-eminently that of French Gothic, should always be adopted when the materials to be employed are liable to degradation, as brick, sandstone or soft limestone; and styles in any degree dependent on purity of line, as Italian Gothic, must be practised altogether in hard and undecomposing materials, granite serpentine, or crystalline marbles. There can be no doubt that the nature of the accessible materials influenced the formation of both styles; and it should still more authoritatively determine our choice of either.“ Ruskin 1849, 161; vgl. auch Jokilehto 2018, 209–217.

Jahrhundert nachhaltig durchgesetzt hat.[43] Die direkte Verknüpfung von Restaurierung und Zerstörung, von Materialdegradation, Schönheit und künstlerischer Intention, mag mit ein Grund sein, warum in der Fachliteratur Ruskins fundmentale, auch dogmatische Kritik zwar oft zitiert, häufig aber ratlos kommentiert wurde. Meist wird sie als – im weitesten Sinne – ästhetisch-ethisch begründetes, kritisches Statement zur komplettierenden Ergänzung diskutiert.

Konkrete Einwände gegen Ruskins Kritik an der Restaurierung finden sich im Kontext der materialbedingten Diversität von Degradationsformen, beispielsweise bei der Erhaltung von Holzbauwerken. Die Ergänzung maroder Holzverbindungen etwa sei die Voraussetzung für deren strukturelle Erhaltung. Folglich liessen sich Ruskins Anforderungen an die Erhaltung nicht auf die Degradationsmechanismen organischer Materialien übertragen.[44] Ihre Zerfallskurve verläuft nicht linear. Zu Beginn laufen Degradationsprozesse am schnellsten. Mit der Zeit nehmen sie in der Regel in Abhängigkeit der spezifischen Materialeigenschaften ab. Die Einbindung von Materialien mit geringer Lebensdauer oder riskante technische Umsetzungen waren in Ruskins Erhaltungskonzept nicht vorgesehen. Die Vielgestalt möglicher Auffassungen zwischen künstlerisch intendierten, immateriellen und materiellen Eigenschaften und ihrer Kultur- und gesellschaftsbezogenen Entwicklung wird immer wieder als Ursache von und als Motivation für Vandalismus-Vorwürfe gegen die Restaurierung genannt.

Rund 130 Jahre nach Ruskin wertete Lowenthal den „zerstörenden“ Aspekt der Kulturgütererhaltung nicht a priori negativ, sondern definiert ihn als prozessimmanent. Das Bewahren der materiellen Relikte hat nach Lowenthal die Funktion, diese zu transformieren und eine Vergangenheit aus der Sichtweise der Gegenwart neu zu konstruieren. „Changing the Past“ nennt der Autor ein Kapitel, in welchem er aktive Veränderungen, Umwandlungen und Neudeutungen beschreibt, die im Sinne eines „kreativen Anachronismus“ sowohl zu Verlust oder Zerstörung der Vergangenheit führten als auch neue Vergangenheiten kreierten.[45]

Das Kapitel „Verschönerungsvandalismus“ in Dario Gambonis Publikation *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert* behandelt beseitigende und ‚zerstörende‘ Massnahmen, meist initiiert vom Establishment, die von ihren Urhebern und Unterstützern positiv gedacht und nach deren Ausführung auch immer noch als gewinnbringend wahrgenommen wurden. Die Motiva-

43 Ruskin 1849, 162.
44 Tschudi-Madsen 1985, 17ff; Larsen 1992.
45 Lowenthal 2015, 263-362. (1. Aufl. 1985)

tionen dafür unterlagen nach Gamboni identischen Mechanismen wie die der „Vandalen".[46] Die *Restaurierung als Zerstörung* deckt dabei einen Teilaspekt nicht ausschliesslich politisch motivierter Eingriffe ab.[47]

Restaurierungskontroversen, wie sie durch die Reinigung der Sixtinischen Kapelle ausgelöst worden sind, richten sich meist gegen ein vermeintliches Expertentum, dem das Vertrauen, richtig zu entscheiden, abgesprochen wird, das jedoch vom Establishment gestützt wird.[48] Vorwürfe der Zerstörung von Kulturgut durch unangemessene Reinigungen sind seit der Patina-Diskussion des 18. Jahrhunderts und der daraus resultierenden Reinigungskontroverse in Europa belegt.[49] Konkret geht es in den meisten Fällen um Kritik am Einschätzungsvermögen derjenigen Personen, welche die Eingrenzung der künstlerischen, historischen und materiellen Authentizität verantworten. Es geht im weiteren Sinn auch um die Kritik am Vertrauen in die Naturwissenschaft und den Aussagewert der Analysemethoden, auf denen sich folgereiche Reinigungsentscheidungen abstützten. Wie viel Materialveränderung in der Form von Patina ist dem Kulturgut zuträglich, und wann und warum wird eine Materialmutation negativ konnotiert? Die Beurteilung dieser Frage entwickelt und verändert sich kontinuierlich, parallel zu den gesellschaftlichen und kulturellen Paradigmenwechseln im Kontext der Authentizitätsdiskussion.[50]

„In an article on the great Picasso retrospective at the Museum of Modern Art (The New York Review, July, 1980) I complained about the way restorers have unwittingly ruined the surface of Cubist paintings. Since these objections are apparently shared by others in the field, I would like to investigate the matter fully in the hope that familiarity with the artists' expressed intentions will prevent restorers and their clients from committing further abuses, and not just of Cubists"[51],

schreibt John Richardson 1983 und liefert ein engagiertes Plädoyer für den Respekt gegenüber der originalen Materialität der gealterten Oberflächen kubistischer Gemälde, deren matte Wirkungen er als künstlerisch intendiert belegt. Richardsons Artikel löste in Amerika eine Kontroverse zu den Konservierungsstrategien

46 Gamboni 1998, 221.
47 Gamboni 1998, 225–227.
48 Beck/Daley 1996.
49 Bomford/Leonard/Getty Conservation Institute 2004, Part IV Cleaning Controversies, 425–539.
50 Zu Patina siehe auch Kapitel: Patina zwischen Nachweis und Nostalgie.
51 Richardson 1983a, 32.

der 1960er- bis 1980er-Jahre aus. Museumskuratoren und Restauratoren beteiligten sich an der offenen, in Fachkreisen ausgetragenen Debatte. Es schien, als ob die Beteiligten erleichtert gewesen wären, dass im Kontext der neu höher bewerteten Authentizität und Beachtung der künstlerischen Intention endlich das ikonoklastische Potenzial der Restaurierung zur Sprache kam. Die Kritik richtete sich auch an Caroline und Sheldon Keck, die seit 1960 für das Master-Programm für Konservierung und Restaurierung an der New York University zuständig waren und für die invasiven amerikanischen Restaurierungsmethoden verantwortlich gemacht wurden.[52] Der Ton war hart. Zu Caroline Kecks tatsächlich übertrieben romantisierender Beschreibung der Ziele von Konservierung-Restaurierung: „Tender, loving care becomes an individually tailored bridge to the future"[53] konterte Richardson:

„Whenever I hear these sanctimonious words – whether from someone responsible for the condition of old people or old paintings – I discover that the treatment meted out is the reverse of tender, loving, and caring. Sure enough, Mrs. Keck advocates processes that Braque likened to ‚torture'."[54]

Herbert Lank vom Hamilton Kerr Institute, Cambridge, unterstützte Richardsons Forderung für die *minimal conservation,* die logische Konsequenz der Ikonoklasmus-Vorwürfe. Die Ästhetik des Unberührten, der billigen und instabilen Keilrahmen, der matten und leicht verschmutzten Oberflächen wertete Herbert Lank positiv. Die Zeichen für Fragilität, die gleichsam als Authentizitätsmerkmale fungierten, wurden durch die invasiven Restaurierungen unwiederbringlich zerstört.

„Sadly, I can only agree, having formerly seen them, that however far conservation processes are reversible, the magnificent and eloquent look of Gertrude Stein's collection, with its slightly surface grimed canvases, sagging somewhat on their cheap stretchers, cannot now be totally regained."[55]

Dieser Artikel von Richardson wurde 1984 auch übersetzt in der deutschen Fachzeitschrift *Maltechnik Restauro* publiziert und über den Abdruck in der Publikation des Getty Conservatioin Institutes *Issues in the Conservation of Paintings* rückblickend als international wegweisend taxiert.[56]

52 Stoner 2008.
53 Richardson 1983b, 3.
54 Ebd., 7.
55 Ebd., 4.
56 Richardson 1984; Bomford/Leonard/Getty Conservation Institute 2004, 531–547.

Beinahe identische Ablehnungen wie Richardson äussern Wolfgang Kersten und Anne Trembley. Sie kritisierten eine 1990 erfolgte Restaurierung eines Gemäldes von Paul Klee äusserst scharf:

„Die aufwendige Restaurierungstechnik dient mitnichten der Erhaltung des Originalzustandes: Die Durchsichtigkeit der Jute wird vorgetäuscht, neue heiss angesiegelte Rupfenstücke komplettieren abgescheuerte Bildecken, ein dunkel gebeizter Keilrahmen ersetzt den originalen, die ehemals ungrundierten Befestigungsränder tragen einen Hautleim-Kreidegrund. Im abschliessenden Resümee des Berichts heisst es, die Doublierung könne mechanisch oder mit Hilfe von Lösungsdämpfen ohne Schwierigkeiten rückgängig gemacht werden. Solche Eingriffe sind als ‚moderne Konservierung zeitgenössischer Kunst' zu verstehen. Dürfte hier nicht umgekehrt das Ende der Restaurierung erreicht sein?“[57]

Die Substanz des Werks sei nicht mehr authentisch wahrnehmbar, und vom Werk bleibe lediglich eine Mumie. Die Stabilisierung mit synthetischem Material zerstört den fragilen Charakter des Gemäldes, lautet die Schlussfolgerung. Sie spiegelt zudem die hauptsächlich in Mitteleuropa verankerte, im Vergleich zu den USA kritischere Einschätzung der synthetischen Materialien in der Konservierung. Es gilt das ungeschriebene Gesetz, dass bei der Konsolidierung eines Kreidegrundes die Verwendung biogener Konservierungsmaterialien die materielle Authentizität mehr respektiere als die Verwendung synthetischer Stoffe.

Die offensichtlichste Verflechtung von *fragil* und *authentisch* zeigt sich darin, dass die Zeichen für fragile Materialität wie Altersspuren, Material geringer Qualität, matte und poröse Oberfläche als Authentizitätsnachweis gelesen werden, ungeachtet der Tatsache, ob sie tatsächlich materielle Fragilität intendieren. Diese enge Beziehung der beiden Begriffe setzt sich insbesondere im Zuge des neuen Blicks auf die individuellen künstlerischen Intentionen in der modernen Malerei durch, wie die Entscheidungsfindung der Restaurierungsmassnahmen am Gemälde von Edouard Manet, *Un Bar aux Folies Bergère,* eindrücklich aufzeigt.[58] Die Rezeption der kunsttechnologischen Merkmale bleibt dabei generalisierend, und die Frage, inwieweit die materielle Fragilität als künstlerische Strategie eingebunden oder sie lediglich toleriert oder falsch eingeschätzt wurde, bleibt ebenso offen und diffus. Es scheint, dass gerade diese Unschärfe und das Wissen um die Diskrepanz zwischen

57 Kersten/Trembley 1991, 90f.
58 Turner 1934.

der schieren Fülle moderner Maltechniken und dem noch geringen Kenntnisstand dazu die kritische Restaurierungsrezeption eng an den Ikonoklasmus-Diskurs gebunden haben.

Ein Sonderfall einer Kulturgutzerstörung, dessen erklärtes Ziel die Erhaltung war, ist der in den Medien breit diskutierte Skandal um die 80-jährige Cecilia Giménez, die eine Christusdarstellung in wohlwollender, der Erhaltung des Gemäldes dienender Absicht bis zur Unkenntlichkeit irreversibel übermalte.[59] Neben grundlegenden Fragen zum Kunstbegriff wirft das Beispiel in überzeichneter Weise tatsächlich grundsätzliche Fragen zur Verknüpfung von Wahrheit und Wissenschaftlichkeit (Expertentum) als alleinige Rechtfertigung für das kulturelle Konstrukt der Restaurierung auf. Medienkommentare jedenfalls sprechen Cecilia Giménez authentisches Handeln zu und erheben ihr Werk kurzerhand zum künstlerischen Geniestreich.[60]

59 Siehe dazu: en.wikipedia.org/wiki/Ecce_Homo_(Mart%C3%ADnez_and_Gim%C3%A9nez,_Borja) (Zugriff 30.10.2019).

60 Kielmayer 2014.

DIE PROZESSHAFTE QUALITÄT DES MATERIALS zeichnet sich nicht nur in künstlerischen Produktionstechniken und dem jungen kunsthistorischen Interesse an der Theoriebildung als zentrales Element ab. Historische und kulturtheoretische Wertekategorien wie der Alterswert und die Aura durchdringen die Wertzuschreibung der Kunstwerke. Der Alterswert ist bis in das 18. Jahrhundert zurückzuverfolgen. Die breite Vereinnahmung der Aura für die Wertezuschreibung im Restaurierungsdiskurs verläuft parallel zur Einbindung der Authentizität im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts. Beide Kategorien, der Alterswert und die Aura, beinhalten, so die These, unter jeweils anderen Vorzeichen die historisch gewachsene und fortlaufend zunehmende Wertschätzung der prozesshaften Qualität des Materials aus der Sicht der Rezipienten.

Material und Prozess – Produktion

Die Bewertung der Produktionsprozesse künstlerischer Arbeit – ob sie als rein handwerkliche Tätigkeit diskutiert und dafür wertgeschätzt oder entwertet wird oder ob die zugrunde liegende geistige Handlung und die Entscheidungsprozesse im Vorfeld und während der Produktion in den Vordergrund rücken – ist historischem Wandel unterworfen. In der Publikation *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität* fasste der Kunstwissenschaftler Andreas Haus einleitend einige kulturhistorische Meilensteine der Bewertung des Materials in künstlerischen Produktionsprozessen zusammen. Anzeichen für den kunsthistorischen Paradigmenwechsel im 20. Jahrhundert, der eine Neubewertung des Materials und daraus resultierende neue Forschungsfragen beinhaltete, lokalisiert Haus bei Gottfried Semper und Erwin Panofsky. Ersterer habe um 1860 noch ungebrochen für die *Vernichtung des Stofflichen* als Voraussetzung für die Schöpfung von Form plädiert. Erwin Panofsky habe um 1920 immerhin den Stoff-Begriff auf das Inhalt-

liche erweitert.[61] Haus ordnet das *Vernichten des Stofflichen* der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts zu und grenzt den Begriff damit ab von der Materialsublimation im Sinne der Würdigung und Vormachtstellung der Idee und der Form, des *Disegno* gegenüber dem Material in der Renaissance.

Thomas Raff sieht die Berücksichtigung der Materialien und die Ablehnung der Materie als zwei unterschiedliche Entwicklungsstränge. Letztere, die „materie-feindliche" Kunstgeschichte, setzt er bei Platons Ideenlehre an. Erste Ansätze für eine „werkstofforientierte" Ästhetik datiert Raff in das Umfeld der Architekturtheorie des 17. Jahrhunderts.[62]

Die *Materialgerechtigkeit* habe zwar einen breiten kunsthistorischen Diskurs belegt, jedoch, so Haus, nie Eigenwert erlangt. Sie habe als Transformationsstrategie im Sinne der Materialveredelung unbearbeiteter Naturmaterialien einen zentralen Entwicklungsschritt hin zur Aufmerksamkeit gegenüber dem Material dargestellt.[63]

Aufbauend auf den historischen Zuschreibungen, die dem Material das Weibliche und der Idee und Form das Männliche, der Materie das Passive und der Idee und Form das Geistige und Wertvollere zugeordnet haben, lenkte die Kunsthistorikerin Monika Wagner mit ihrer wegweisenden Publikation *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* die Aufmerksamkeit auf materialsemantische Zuweisungen in der Material-, Produktions- und Rezeptionsästhetik.[64]

Führen wir den materialsemantischen Diskurs auf Grundlage unserer Fragestellung, also mit Fragen nach der Fragilität von Gemälden, der ihr vorausgehenden Produktionsprozesse und ihrer Rezeption und Bewertung, so wird deutlich, dass eine Kombination möglich wäre, aber in ihrer Breite für diese Fragestellung nicht fruchtbar gemacht werden könnte. Es ist offensichtlich, dass das *Fragile* ein grosses Potenzial für eine gender-orientierte, material-

61 Andreas Haus erwähnt prominent Paul Valéry und seine Schriften von 1934, die beinahe prophetisch darauf hinweisen, dass sich Material, Raum und Zeit gewandelt hätten und dies nicht nur den Kunstprozess selbst verändere, sondern auch unseren Blick auf die Künste. Valéry betonte auch die Performativität: Warum sollte man die Ausführung eines Kunstwerks nicht auch selbst als Kunstwerk sehen dürfen? (Haus 2000, 9) Der Literaturwissenschaftler Franck Hofmann fragt nach der Theorie der ästhetischen Produktivität und kritisiert, dass die philosophische Ästhetik des 20. Jahrhunderts die Kunstproduktion nicht wahrgenommen habe. Er führt in die Schriften von György Lukács ein und zeigt auf, dass Lukács 1912–1914 eine Theorie der ästhetischen Produktivität entwickelt habe, indem er den Blick wegführte von psychologisierenden Thesen hin zu Thesen, die vom Kunstwerk ausgehen und das Material und den Prozess ins Zentrum rücken. Eine Weiterentwicklung dieser These steht noch aus. (Hofmann 2000, 19f.) Zu Panofsky vgl. auch Wagner 2001, 21.

62 Raff 2008, 18–30.

63 Haus 2000, 9.

64 Wagner 2001.

semantische Ebene hat. Würde man aber hier ansetzen wollen, müsste der Fokus in diesem Fall verstärkt auf den Produktionsprozessen oder den Materialzuweisungen liegen, denen das Zerbrechliche des Materials inhärent ist. Etwa in der Relation von Bearbeitungstechniken mit den Materialeigenschaften wie Gewicht, Dichte und Plastizität oder des Einbezugs der historischen und zeitgenössischen Bedeutungszuweisungen. Diese werden insbesondere dann interessant, wenn sie über historischen Wandel neue Konnotationen gewinnen. Über die mal- und materialtechnischen Untersuchungen zu den eingeführten Fallbeispielen drängte sich diese Herangehensweise nicht auf.

Interessant hingegen schien die Verbindung der kunsthistorischen neuen Sicht auf das Material mit den innovativen Maltechniken. Die gegenseitige Durchdringung auf verschiedenen Ebenen hat, wie die Fallbeispiele zeigen, grosses Potenzial. Florence de Mèredieu plädierte in ihrer umfassenden *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* dafür, das technische Scheitern, die handwerklichen Fehler, die Effekte der Materialalterung und der Farbveränderung – also das „Instabile des Materials“ – für das Verständnis der modernen Malerei zu beachten.[65] Andreas Haus verwies darauf, dass die entmaterialisierte neue Sicht des Materials der Futuristen und des Bauhaus veranschaulicht habe, dass, nachdem lange der formale Werkbegriff im Zentrum gestanden habe, gerade im technisch-wissenschaftlichen Weltbild unverhofft die „Poesie des Prozesshaften“ aufgetaucht sei.[66] Die Fallbeispiele verdeutlichen die empirisch experimentelle Zuwendung zur Maltechnik und Materialverwendung als gestaltender Faktor des Werkprozesses in der Malerei einen hohen Stellenwert gewonnen hat und bereits im 18. Jahrhundert angelegt war.

Joshua Reynolds' systematischen Experimente zum Verhalten von Wachsmalfarben[67] zeigen etwa, wie der neue empirisch-wissenschaftliche Geist, wenn auch noch verdeckt, direkt in künstlerische Produktionsprozesse des 18. Jahrhunderts Einzug hielt. Allerdings stellen sich Fragen zu Joshua Reynolds' offenbar gespaltenem Verhältnis zu systematischen Experimenten. In den überlieferten *Discourses* hat er seine Experimente nicht erwähnt. Er hielt seine experimentelle Praxis und seine unorthodoxen maltechnischen Umsetzungen geheim, auch vor seinen Assistenten. Vermutlich hat Reynolds die Abweichungen von den akademisch anerkannten Maltechniken nur für sich, also nur für besonders ausgezeichnete Künstler vorbehalten. Dieses gespaltene Verhältnis,

65 Mèredieu 1999, 13.
66 Haus 2000, 9.
67 Hunter 2015, 102–07.

die Produktion und die Rezeption durchziehend, gegenüber dem Experimentiergeist im Sinne von empirisch basierten Neuentwicklungen, lässt sich im 19. Jahrhundert insbesondere bei Künstlern beobachten, die gerade wegen ihrer eigenwilligen und als einzigartig taxierten maltechnischen Umsetzungen geschätzt worden sind. Auslöser für kritische bis abschätzige Bewertungen sind die zahlreich dokumentierten Beobachtungen der Materialmutationen: Farbveränderungen oder das Reissen der Farbe bereits kurz nach der Fertigstellung der Gemälde. Ein prominentes Beispiel sind die erwähnten kritischen Äusserungen Ruskins zu William Turners Maltechnik.[68] Seine herausragende Fähigkeit, über komplexe technische Umsetzungen Farbe – durchaus in einem alchemistischen Sinne – in Licht, Raum und Geschwindigkeit zu verwandeln, ist breit rezipiert.[69] Für unsere Fragestellung steht primär die Entwicklung seines innovativen Produktionsprozesses im Vordergrund. Turner entwickelte in seinem Spätwerk über eine grosse Variabilität an Einsatzmöglichkeiten von Utensilien neuartige, riskante Kombinationen von feinteilig lokal aufgetragenen Lasuren mit pastosem Farbauftrag, die er in einer meist grossen Anzahl von Überarbeitungsvorgängen umsetzte. Ein riskanter, aber innovativer Prozess, der mit Materialveränderung rechnet und die Zeichen der Materialmutationen toleriert. Sowohl der Produktionsprozess mit dem Innovationsanspruch[70] wie auch die daraus resultierenden Zeichen der Materialveränderung des initiierten Prozesses im Material und ihre Rezeption in Kunstkreisen und Gesellschaft sind Schlüsselelemente für die vorliegende Fragestellung.

Der Bedarf der Theoriebildung der ästhetischen Produktivität sei in einer Zeit entstanden, in der, so Franck Hofmann, die technische Entfaltung und theoretische Beschreibung der Immaterialität an Bedeutung gewonnen habe. Hofmann diskutierte drei Perspektiven als Ausgangslage: 1. den Blick auf das Material und die bearbeitenden Techniken, 2. die Beziehung des Künstler-Subjekts zum Werk und 3. die Forschung im Rahmen des Kunstwerks als Artefakt.[71]

Die Fallstudien dieser Publikation orientieren sich hauptsächlich an der ersten und der letzten Perspektive, die Beziehung des Künstler-Subjekts zum Werk steht nur punktuell im Vordergrund. Der Blick auf das Material konzentriert sich zunächst auf die Materialeigenschaften im Kontext der Maltechnik. Erst in einem

68 Vgl. auch Kapitel 3.1 Altersspuren zwischen Wahrheit und Lüge S. 86.

69 Wagner 2001; Townsend 2004.

70 Innovation ist heute im Sinne von Wettbewerbsvorteil von der Ökonomie vereinnahmt. Der vorliegende Kontext legt das Augenmerk auf den Erneuerungsprozess als Motivation der Moderne (Groys 1992).

71 Hofmann 2000, 16, 18–21.

zweiten Schritt richtet sich der Blick auf die Rezeption der erzielten – entweder intendierten, vielleicht nur tolerierten oder gar überraschenden, da nicht absehbaren – Materialwirkungen. Materialsemantische Fragen sind nicht Teil des Diskurses. Hofmann verweist interessanterweise darauf, dass, wenn das Material als Symbol gelesen werde, es von seiner Verpflichtung auf Substanzialität entbunden sei. Es konstituiere so eine Differenz zur Kategorie des Zeichens, die sowohl materiell wie immateriell ausgebildet werden könne.[72] In diesem Sinne stehen bei den Fallbeispielen dieses Buches Materialmutationen als vieldeutige, materiell und immateriell ausgebildete *Zeichen* im Vordergrund.

Francis Picabia transformierte die etablierten Strategien der Materialveredelung in mitunter ironisch belegte Zeichen des Brüchigen und Kruden. Indem er seine innovativen Produktionsstrategien verbarg, erlangte er eine grosse Breite an Deutungsebenen und eine Steigerung der damit verbundenen Irritation.

Paul Klees innovative Auseinandersetzungen mit Materialisierungsformen oszillieren zwischen Hervorheben der Materialität und ihrer Entstofflichung. Petra Petitpierre, die bereits erwähnte Schülerin von Paul Klee, notierte in ihren Unterlagen, dass Klee die Technik im chemischen Sinne, im geistigen Sinne und hinsichtlich ihrer Haltbarkeit als gleichwertig eingestuft habe. Die Hauptbedeutung sei der Präzision beizumessen. Durch technische Innovation und radikale Reduktion der Bindemittel erzielte Klee essenzielle Eigenschaften wie Farbintensität und Leuchtkraft. Überlagernd oder ergänzend werden taktile Eigenschaften wie wirkungsvolle Strukturen, faserige, wolkige oder nur minimal gebundene, pudernde Oberflächen inszeniert. Paul Klees technische Umsetzungen der Malerei sind zwar eng mit den Diskussionen am Bauhaus verbunden. Ihre Entwicklung ist allerdings zeitlich vor dem Bauhaus anzusiedeln, da sie vielmehr an den maltechnische Diskurs der Jahrhundertwende anknüpft. Neben der „Technik im chemischen und im geistigen Sinn“ setzt Klee die „Haltbarkeit“ als dritten gleichberechtigten Terminus. Über die präzise Ausführung gelingt es Klee, diese herauszufordern, sie bleibt in der Schwebe. Mit Hilfe maltechnischer Experimente und serieller Arbeitsweisen wird das Gleichgewicht gehalten.

Das Gemälde von Piet Mondrian *Tableau N: II* eröffnete das fruchtbare Spannungsfeld zwischen den Wirkungsutopien des Künstlers und der dagegenredenden Materialisierung. Mondrians Ziel war es, das individuell Charakteristische des künstlerischen Produktionsprozesses auf ein Minimum zu reduzieren. Seine mal-

72 Hofmann 2000, 17.

technische Ausführung erlangte jedoch gerade durch die kompromisslos präzise Ausführung der Linien und der Strukturierung der Oberflächen aus heutiger Sicht eine Steigerung der Singularität. Aus maltechnischer und rezeptionsästhetischer Perspektive erweisen sich seine Wirkungsutopien heute als nur teilweise realisierbar.

Alle drei diskutierten künstlerischen Produktionsstrategien zielen nicht explizit auf materielle Fragilität im Sinne des Symbolhaften.[73] Sie nehmen die materielle Fragilität der Artefakte in Kauf, sie nutzen sie als Zeichen, die bei der Wechselbeziehung zwischen gezielt initiierten Materialmutationen, den akzeptierten, auch zufälligen Konsequenzen experimenteller Vorgehensweisen und den Strategien der Entmaterialisierung, eine Rolle spielen.

Die Vorstellung des Verschwindens des Materials führt den Blick und die Aufmerksamkeit auf das korrelierende materielle Artefakt. Sie steigert, so die These, die Wertschätzung für die Zeichen der materiellen Fragilität. Ein gegenseitiges Durchdringen von Interaktionen, die den künstlerischen Produktionsstrategien entspringen, wie auch solcher, die erst über rezeptionsästhetische Prozesse eine Diskursebene generieren, liegt der Valorisierung der Fragilität zugrunde.

Die Ausweitung künstlerischer Prozesse in Richtung tolerierte und intendierte Materialmutationen scheinen sich in der Nachkriegszeit geradezu zu entfesseln. Die Öffnung des Produktionsprozesses bindet das Experimentieren – wenn auch in grossem Facettenreichtum bis hin zum Konzept der künstlerischen Forschung – als Voraussetzung an künstlerische Prozesse. Neu treten radikalere Formen der Materialmutationen wie die sichtbare und intendierte Zerfallserscheinung oder der Einbezug von vergänglichen Materialien in die Kunstproduktion. Sie gehen mit Umwertungen von Abfall und von Gebrauchsgegenständen aus dem Alltag einher; Materialien, die oft fragil oder explizit nicht beständig sind. Kunsthistorisch sind diese künstlerischen Strategien breit rezipiert. Es stellt sich hier die Frage, inwiefern sich darüber hinaus Bezüge zu Wertekategorien wie dem Alterswert anbieten, die das Prozessuale, das Vergängliche des Materials als „sinnliche Stimmungswirkung“ und als Wahrnehmung von Zeitschichten in einen viel breiteren kulturhistorischen Diskurs einbinden.

73 Hofmann 2000, 17.

Alterswert – Zeichen des Verfalls

1903 publizierte Alois Riegl *Der moderne Denkmalkultus* und legte eine begriffliche Systematik für die Diskussion der Denkmalwerte vor.[74] Der seit dem 18. Jahrhundert dokumentierten Wertschätzung der Altersspuren ordnete er eine eigene Wertekategorie, den Alterswert, zu. Als übergeordnete Kategorien unterschied Riegl die Gegenwarts- und die Erinnerungswerte. Die *Gegenwartswerte* umfassen den Gebrauchswert und den Kunstwert, den Riegl weiter in den Neuheitswert und den relativen Kunstwert unterteilte. Der relative Kunstwert umschreibt – nach Riegl – das Kunstwollen, eine Kategorie, die Zeit- und Kontextabhängigkeit der Bewertungskategorien mit einbezog und dadurch erstmals eine Grundlage für eine historisch orientierte kritische Denkmalpflege legte, die sich explizit nicht an der Stilreinheit orientierte. Die Kategorie *Neuheitswert* ist eng verknüpft mit wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Entwicklungen. So hatten Fortschritte in der Metallschlagkunst (Silber) im 18. Jahrhundert zur Folge, dass das glänzende neue Silbergeschirr in Mode kam, erschwinglich wurde und eine breite Faszination für das Glänzende und Neue auslöste.[75] Parallel und abgrenzend dazu hatte sich ein wahrer ‚Patinakult' entwickelt. Man wollte sich vom neuen glänzenden Silbertrend distanzieren. Patina steht für die Kategorie der *Erinnerungswerte*, die als gewollte oder ungewollte historische Werte des Kunstwerks als Zeugnis früherer Zeiten und Produktionsverhältnisse sowie auch als Erinnerung an historische Ereignisse oder Personen verstanden wurde. Absolut neu hinsichtlich seiner Darlegung als eigenständige Wertekategorie und für unsere Fragestellung besonders relevant ist Riegls *Alterswert*:

„Konnte [...] die Auffassung der ‚historischen Denkmale' gegenüber jener der ‚gewollten' bereits als eine subjektive bezeichnet werden, die es aber gleichwohl noch immer mit der Betrachtung eines festen Objekts (des ursprünglichen, individuell abgeschlossenen Objekts) zu tun hatte, so erscheint nunmehr in dieser dritten Klasse von Denkmalen das Objekt vollends bereits zu einem blossen notwendigen Übel verflüchtigt; das Denkmal bleibt nur mehr ein unvermeidliches sinnfälliges Substrat, um in seinem Beschauer jene Stimmungswirkung hervorzubringen, die in modernen

74 Riegl 1903. Alois Riegl war ein einflussreicher Kunsthistoriker, seine Schriften wurden jedoch lange hauptsächlich im deutschen und italienischen Sprachraum rezipiert. Henri Zerner publizierte 1976 in *Daedalus*, MIT Press, American Academy of Arts and Sciences, eine englische Rezeption seines Werks und verweist auf Riegls wegweisendes Bestreben, Kunstgeschichte mit Sozialwissenschaften zu verknüpfen (Zerner 1976).

75 Clifford 2009. Vgl. Patina zwischen Nachweis und Nostalgie S. 121.

Menschen die Vorstellung des gesetzlichen Kreislaufes vom Werden und Vergehen, des Auftauchens des Einzelnen aus dem Allgemeinen und seines naturnotwendigen allmählichen Wiederaufgehens im Allgemeinen erzeugt. Indem diese Stimmungswirkung keine wissenschaftlichen Erfahrungen voraussetzt, insbesondere zu ihrer Befriedigung keiner durch historische Bildung erworbenen Kenntnisse zu bedürfen scheint, sondern durch die blosse sinnliche Wahrnehmung hervorgerufen wird und sich darauf sofort als Gefühl äussert, glaubt sie den Anspruch erheben zu können, sich nicht allein auf die Gebildeten, auf die historische Denkmalpflege notgedrungen beschränkt bleiben zu müssen, sondern auch auf die Massen, auf alle Menschen ohne Unterschied der Verstandesbildung zu erstrecken. In diesem Anspruche auf Allgemeingültigkeit, den er mit den religiösen Gefühlswelten gemein hat, beruht die tiefe und in ihren Folgen vorläufig noch nicht übersehbare Bedeutung dieses neuen Erinnerungs-(Denkmal-)Wertes, der im folgenden als ‚Alterswert' bezeichnet werden soll.“[76]

Riegl betont, dass der historische Wert an materielle Artefakte gebunden sei, seine Zuordnung aber auf subjektiven Kriterien beruhe. Diese Verknüpfung des wissenschaftlich-dokumentarischen mit der subjektiven Wahrnehmung ist charakteristisch für Riegls theoretische Grundlegung. Noch einen Schritt weiter geht die neue Kategorie des *Alterswerts*. Sie löst sich vom materiellen Objekt ab. Im Vordergrund stehen neu die sinnliche Wahrnehmung der Betrachterin und die erzeugte Stimmungswirkung. Dieser neuen Kategorie ordnet Alois Riegl insbesondere für das kommende 20. Jahrhundert grosses, noch nicht absehbares Potenzial zu. Sie gewinne laufend neue Anhänger_innen und sei somit auch massentauglich:

„[...] jenen Massen, die niemals mit Verstandesargumenten, sondern nur mit dem Appell an das Gefühl und dessen Bedürfnisse überzeugt und gewonnen werden können.“[77]

In der Konsequenz sei der

„[...] Kultus des Alterswertes nichts anderes als das reife Produkt des jahrhundertelangen Kultus des historischen Wertes [...]“[78],

76 Riegl 1903, 8f.
77 Ebd., 29.
78 Ebd., 31.

so Riegl. Er mahnt jedoch, die unterschiedlichen Kategorien des konservativen historischen Wertes und des radikalen Alterswertes und die damit verbundenen denkmalpflegerischen Konflikte ernst zu nehmen, da man nur so sowohl dem wissenschaftlich historischen Interesse wie auch dem rein sinnlich und ohne wissenschaftliche Bildung erfahrbaren Kultus des Alterswerts gerecht werden könne.[79]

Dieses suggestive Potenzial des *Alterswerts* beschrieb auch Ruskin in der Mitte des 19. Jahrhunderts in *The Lamp of Memory*:

„*There was yet in the old some life, some mysterious suggestion of what it had been, and of what it had lost, some sweetness in the gentle lines which rain and sun had wrought. There can be none in the brute hardness of the new carving.*“[80]

Ruskin hat die Natur, den Regen und die Sonne als vollkommene Künstlerinnen geehrt. Das Mysteriöse des womöglich Gewesenen und die Erfahrung seines Verfalls werden als positive Sinneserfahrung gepriesen.

Neu war diese Erfahrung allerdings nicht: Bereits im 18. Jahrhundert erntete *die Zeit* als Schöpferin grosses Lob. Joseph Addison beschrieb sie als einzige Künstlerin, die mit kontinuierlicher, langsamer, aber überzeugend präziser Arbeit die Werke der lebenden Künstler und Künstlerinnen vollenden könne, ohne sich von den weltlichen Lastern ablenken zu lassen. Er schrieb im *Spectator* über einen fiktiven Galeriebesuch. Dabei fand er sich, tagträumend, in einer langen Galerie. Auf der einen Seite waren die Werke der berühmten zeitgenössischen Künstler ausgestellt. Auf der anderen Seite waren die Meisterwerke der verstorbenen Künstler ausgestellt. Unter den lebenden Künstlern traf Addison vor allem auf Eitelkeit, Dummheit, Fantasterei, Geiz, Geschäftigkeit und Neid. Die anderen Werke hingegen vermochten Addison zu beeindrucken. Besonders beeindruckte ihn ein alter Mann, der sich an den alten Meisterwerken zu schaffen machte:

„*[... I could not but be very attentive to all his Motions. I found his Pencil was so very light, that it worked imperceptibly, and after a thousand Touches, scarce produced any visible Effect in the Pictures on which he was employed. However, as he busied himself incessantly, and repeated Touch after Touch without Rest or Intermission, he wore off insensibly every little disagreeable Gloss that hung upon a Figure. He also added such a beautiful Brown to the Shades and Mellowness*

79 Ebd., 33f.
80 Ruskin 1849, 161f.

to the Colours, that he made every Picture appear more perfect than when it came fresh from the Master's Pencil. I could not forbear looking upon the Face of this ancient Workman, and immediately, by the long Lock of Hair upon his Forehead, discovered him to be ‚Time'"[81].

Riegls *Alterswert* ermöglichte erstmals, die seit dem 18. Jahrhundert dokumentierte Wertschätzung der positiv konnotierten Stimmungswirkungen von gealterten Oberflächen und Artefakten, systematisch begrifflich zu erfassen.[82]

Michael Falser charakterisiert Riegls Denkmaltheorie um den *Alterswert,* in ihrem Zentrum als völkerverbindendes und übersprachliches Konzept, das im Kontext des interessanten kulturpolitischen Spannungsfelds um 1900 in Österreich entstehen konnte. Die Frage, ob Kunstproduktion, Rezeption, Pflege und Erhaltung machtpolitisch, also im Sinne eines nationalistischen Verständnisses, institutionalisiert werden sollten oder ob sich eher offene, föderalistische Strukturen durchsetzen konnten, prägte die Denkmaldebatte der Zeit.[83] Riegls *moderner Denkmalkultus* sei, so Falser, im Spiegel der wissenschaftlich und philosophisch produktiven Hinterfragung der Wahrnehmung, der Selbsterkenntnis sowie der Wahrnehmung von kollektiven Identitäten einzuordnen, die für sprachkritische Konzepte Raum geöffnet hätten.[84] Diese Einschätzung verdeutlicht die disziplinübergreifende Rezeption des *Alterswerts.*

In der Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben die Begriffe *Alterswert* und *Aura* für die Diskussion von künstlerisch intendierten Materialmutationen Referenzstatus erlangt – sei es als Zeichen für Materialveränderung oder als tatsächlich initiierter Prozess. Im Vergleich zu Riegls Zeit haben sich allerdings die gesellschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten und die Lesarten der Begriffe *Aura* und *Alterswert* verändert. Die heute kaum überblickbaren Referenzierungen – insbesondere auf die Aura – bestätigen die vieldeutige Verweiskraft des „magischen

---

81 Joseph Addison (1672–1719), Schriftsteller (Addison/Steele 1891).

82 Talley Jr. 1998, 29.

83 Michael Falser zeigt anhand des Vergleichs der Biografien von Georg Dehio und Alois Riegl, wie unterschiedlich ihre politischen Ausrichtungen waren. Dehio, so Falser, trug beträchtlich zur kultur-nationalen Festigung des Deutschen Reiches bei. Riegl hingegen sei umgekehrt bestrebt gewesen, seine denkmalpflegerische Theorie und Praxis bis an die Randgebiete der Habsburgermonarchie „staatsnational" wirken zu lassen. Falser weist zudem darauf hin, dass Riegls Schriften keinerlei nationalsozialistischen Verdachts unterliegen. Dehio hingegen sei unmittelbar vor und nach dem Ersten Weltkrieg zunehmend eine nationalistisch übersteigernde Haltung anzulasten Falser 2006, Pos.5.

84 Ebd., Pos.2.

Begriffs“[85] im Kontext der Echtheit, Authentizität und Reproduzierbarkeit.

Bedeutsame kunsthistorische Studien, die den Aura-Begriff für das Verständnis der künstlerischen Positionen von Sigmar Polke und Paul Klee heranzogen, lieferte der Kunsthistoriker Charles W. Haxthausen. Er zeichnete zudem die Entwicklung der wechselnden Zuschreibungen und Deutungsebenen auf, die Benjamin der Aura zugeordnet hat. Eine enge Verknüpfung zwischen Alterswert und Aura verortet Haxthausen in der Überlagerung der beiden Phänomene. Künstler wie Paul Klee simulierten Altersspuren als physische Veränderungen und evozierten auf diese Weise „auratische Erfahrungen“.[86]

In der Restaurierung finden sich frühe Verweise auf Benjamin in den 1980er-Jahren. Die Erhaltung der modernen Kunst forderte neue Denkansätze für die Einschätzung der Authentizität und Bewertung des Originals bei der Entwicklung von Erhaltungskonzepten.[87] Manfred Kollers Besprechung von Heinz Althöfers *Restaurierung moderner Malerei* schliesst mit:

„The most important result of this beautifully laid-out book may be to encourage confrontation with the philosophical concepts, claims and physical weakness of recent painting.“[88]

Koller bestätigte somit 1987 in seiner ausführlichen Buchbesprechung in der internationalen Fachzeitschrift *Studies in Conservation* die enge Verknüpfung von Alterswert, Aura und materieller Fragilität.

Es ist interessant, dass Walter Benjamin in seiner berühmten Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* eine sowohl lobende wie auch kritische Einschätzung zur Relevanz von Alois Riegls Schriften für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts vorlegte:

„Die Gelehrten der Wiener Schule, Riegl und Wickhoff, die sich gegen das Gewicht der klassischen Überlieferung stemmten, unter dem jene Kunst begraben gelegen hatte, sind als erste auf den Gedanken gekommen, aus ihr Schlüsse für die Organisation der Wahrnehmung in der Zeit zu tun, in der sie in Geltung stand. So weittragend ihre Erkenntnisse waren, so hatten sie ihre Grenze darin, dass sich diese

---

85 Meier 2017. Die Anzahl der Aura-Verweise ist gross und schwer zu überblicken. Journalistisch zielen sie oft auf das „verlorene Menschliche“ oder den Verlust an Authentizität. In Alltag und Werbung ist eine schiere Fülle der Nennungen und eine eindeutig positive Konnotation zu verzeichnen.

86 Haxthausen 1997; 2000; 2004.

87 Schinzel 1985, 21.

88 Koller 1987, 92.

Forscher begnügten, die formale Signatur aufzuweisen, die der Wahrnehmung in der spätrömischen Zeit eigen war. Sie haben nicht versucht – und konnten vielleicht auch nicht hoffen –, die gesellschaftlichen Umwälzungen zu zeigen, die in diesen Veränderungen der Wahrnehmung ihren Ausdruck fanden. Für die Gegenwart liegen die Bedingungen einer entsprechenden Einsicht günstiger. Und wenn Veränderungen im Medium der Wahrnehmung, deren Zeitgenossen wir sind, sich als Verfall der Aura begreifen lassen, so kann man dessen gesellschaftliche Bedingungen aufzeigen.“[89]

Benjamin bezieht sich nicht auf den *Alterswert,* jedoch auf Riegls kritische wahrnehmungstheoretische Betrachtungen der kanonischen gesellschaftlichen Bewertungen historischer Kunstwerke. Benjamin betont, wie relevant darüber hinaus die gesellschaftliche und politische Kontextualisierung dieser Wahrnehmung und Bewertung ist. Seine Motivation für den Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ lag nachweislich im Kontext der nationalsozialistischen Propaganda und der Vorkriegsrhetorik. Der Einbezug früherer Schriften von Benjamin, wie die Benjamin-Forscherin Marleen Stoessel vorschlug, ermöglicht eine umfassendere, über die Reproduktionsthese hinausführende Annäherung an den Aura-Begriff und lässt deutlicher werden, wo die Abgrenzung zum Alterswert für unsere Fragestellung zu verorten ist.

Aura als Verfallserfahrung

Die kunst- und kulturgeschichtlichen Lektüren des Aura-Begriffs von Walter Benjamin verweisen auf eine grosse Interpretationsvielfalt. Marleen Stoessel belegt in ihrer bis heute einzigartig fundierten Auseinandersetzung mit Walter Benjamins Begriff, dass *Aura* bereits in seinen frühen Schriften angelegt war, heute jedoch hauptsächlich „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ als Referenz beigezogen wird.[90] Für unsere Fragestellung bietet sich der Einbezug der früheren Schriften an. Sie ermöglichen eine Differenzierung hin zu einer prozessorientierten, dynamisch ausgerichteten Lektüre der Verfallserfahrung.

„‚In seinem Fortleben ändert sich das Original‘ (W. Benjamin)“ betitelte der Sprach- und Medientheoretiker Ludwig Jäger seinen 2016 gehaltenen Vortrag zum Verhältnis von Originalität

89 W. Benjamin 2010, 18.
90 Stoessel 1983; W. Benjamin 2010.

und Transkriptivität bei Walter Benjamin.[91] Seine Ausführungen gehen von zwei Aufsätzen Walter Benjamins aus: „Aufgabe des Übersetzers“ und „Reproduzierbarkeit“.[92] Einen Schwerpunkt legt Jäger auf die Darstellung der Beziehungen des Originals zu den „Praktiken des Sekundären“. Ausgehend von Benjamins Aufsatz zur Übersetzung vertritt Jäger die These, dass das Original seine Existenz seiner Übersetzung verdanke. Das Wesen des Originals ergäbe sich erst durch transkriptive Prozesse. Die Semantik des Originals leite sich von seiner Übersetzung ab und durchschreite so einen Emanzipationsprozess.

„[...] der Sinn [des Dichtungstextes, L.J.], [...] bedarf der Übersetzung [...] weil die Übersetzung ihn im Original nicht fertig vorfindet, ihn vielmehr in einer bestimmten Hinsicht erst hervorbringen muss. Erst im Übersetzungstext zeigt sich die Bedeutung, die ohne ihn nicht zur Erscheinung, ja – nicht zur Existenz käme: sie kommt erst in einer Übersetzung zum Vorschein, der es gelingt [...] ‚denjenigen einzigen Ort‘ zu finden, wo das Hineinrufen in die Sprache des Originals ein ‚Echo‘ in der eigenen, der Sprache der Übersetzung, hervorruft, ein Echo, das einen ‚Widerhall des Werkes der fremden Sprache zu geben vermag.‘“ Bedeutsam an diesem Gedanken Benjamins ist die Feststellung, dass der Sinn des Originals einen Ort in der Sprache der Übersetzung finden muß, [...] dass sich also nur in der Erzeugung des Widerhalls der Sinn des Originals konstituiert [...]. [...] Sinn stellt sich nicht da ein, wo er zuhause zu sein scheint, im Original, sondern erst in der Sprache der Übersetzung – durch die mediale Bewegung der Übersetzung. Benjamin formuliert hier eine grundlegende transkriptionstheoretische Einsicht: Sinn ist kein Phänomen der Stase, sondern eines der Bewegung: er konstituiert sich immer in einer Bewegung, die – wie Saussure formuliert hatte, ‚von der Seite‘ kommt.“[93]

Jäger beschreibt den Dynamisierungsprozess ausgehend von einem statischen Verständnis des Originals hin zu einer prozessorientierten Lesart. Die Formulierung dieses dynamischen Prozesses sieht er in Benjamins Beschreibung des „Fortlebens“ des Originals. Die Originalität ergibt sich erst über die Transkription

91 Ludwig Jäger, Köln: „‚In seinem Fortleben ändert sich das Original‘ (W. Benjamin). Bemerkungen zum Verhältnis von Originalität und Transkriptivität“, Vortrag gehalten am 15.12.2016 im Walter Benjamin Kolleg, Universität Bern: Walter Benjamin Kolleg, Universität Bern 2017. Ludwig Jäger hat den Vortrag 2019 in überarbeiteter Form publiziert. Vgl. Jäger 2019.

92 W. Benjamin 1972; 2010.

93 Jäger 2019, [Im Druck]. Ludwig Jäger zitiert Benjamin 1973, 163f; 167.

des Originals. Diese radikale, für die Bewertung von Originalität und Echtheit folgenreiche Sichtweise habe Benjamin, so Jäger, später mit der Begrifflichkeit des *auratischen Originals* relativiert. Benjamin habe hier nochmals die These der Einzigartigkeit des auratischen Kunstwerks gestützt und damit eine Rehabilitierung des Originals beschrieben. Es lässt sich daraus schliessen, dass sich Benjamins Metapher des *Fortlebens* hauptsächlich auf immaterielle, über Sprache entwickelte Sinngebungen bezieht, die Aura hingegen die Einzigartigkeit und Echtheit des Werks hervorhebe.[94] Die Metapher des Fortlebens wird explizit prozessorientiert ausgelegt. Die Lektüre der Aura hingegen schliesse die räumliche und geschichtliche Dimension ebenfalls ein, sehe aber eine Festschreibung auf den Moment der Aura-Erfahrung vor.

Der Kunsthistoriker Charles W. Haxthausen bezeichnet die auratische Erfahrung im Kontext der Betrachtung von Kunstwerken als „synchronische Erfahrung des Diachronischen“. Das Synchronische stehe für das Einmalige, das „Hier und Jetzt“ des Kunstwerks und unsere Begegnung mit dem Kunstwerk an einem bestimmten Ort. Das Diachronische stehe für die historische, zeitliche Dimension. Sie umfasse die Geschichte des Kunstwerks, die materiellen Veränderungen und die Besitzerwechsel. Haxthausen legt überzeugend dar, dass Paul Klee in den 1920er-Jahren verschiedene Gemälde geschaffen hat, die solche auratischen Erfahrungen verkörpern.[95] Die Werke stellen das Leben von Artefakten dar, die, ihrer eigentlichen Funktion entbunden, ein Nachleben als ästhetische Artefakte führen. Sie wurden von Gebrauchs- und Kulturgegenständen in Kunst verwandelt. Haxthausen sieht darin eine Antiposition von Paul Klee zu Moholy-Nagy und zum Bauhausgedanken, die Kunst und Gebrauchsgegenstände verschmelzen wollten.[96]

Bezieht man die erweiterte Definition der „Aura“ nach Marleen Stoessel mit ein, lässt sich eine deutliche Verschiebung von der hauptsächlich auf die Echtheit und die Einzigartigkeit und auf

94 Das Zitat des Titels des Vortrags stammt aus: W. Benjamin 1972, 12. Ludwig Jäger geht als Sprach- und Medientheoretiker von einem Materialitätsverständnis aus, das auch über Sprache entwickelte Sinngebungen und Transkriptionen einschliesst, sich demnach vom Paradigma der rein kognitiven Sprache distanziert und von einer gegenseitigen Durchdringung des kognitiven und körperlichen Teils der Sprache ausgeht. Freundlicher Hinweis von Ludwig Jäger. Vgl. Jäger 2013. Die begriffliche Verwendung des Terminus „Immaterielles Kulturgut“ in diesem Buch lehnt sich an die Definition der UNESCO-Konvention zum Schutz des immateriellen kulturellen Erbes an. Vgl. Article 2 of the *Convention for the Safegurarding of the Intangible cultural heritage,* ich.unesco.org/en/convention (Zugriff 30.10.2019). Eine vertiefte Diskussion dieser unterschiedlichen Perspektiven des Immateriellen im Kontext der Kulturgütererhaltung steht noch aus und scheint mir vielversprechend.

95 Haxthausen 2000, 17.

96 Ebd., 22.

das Moment ihrer Erfahrung ausgerichteten Aura-Begriffs hin zu einer verstärkt zwischen Objekt und Subjekt dialektisch angelegten Lektüre der Verfallserfahrung, die das Rezeptionsmoment einbezieht und sich auf diese Weise der eingangs diskutierten Metapher des *Fortlebens* annähert. Für die Frage der Wertschätzung der Fragilität scheint dieser Aspekt höchst fruchtbar und er soll nachfolgend etwas ausführlicher anhand von Marleen Stoessels Aura-Definition aufgerollt werden:

Marleen Stoessel kritisierte 1983, dass die Rezeption und Kritik des Aura-Begriffs und seine Rolle in der Begründung der materialistischen Kunsttheorie Benjamins lediglich in Bezug auf die „Reproduktionstheorie" erfolgt sei, also nur Benjamins Spätwerk gelte. Sie stellt dieser verkürzten Aura-Auffassung eine Differenzierung entgegen, die über einen Brückenschlag zum Frühwerk die Kategorie der Aura und ihre Einführung in materialistische Zusammenhänge erweitert erfassen lassen.[97] Stoessels eingehende Forschungen zum Aura-Begriff belegen, dass die Begründung der materialistischen Kunsttheorie Benjamins bereits in den Schriften seines Frühwerks angelegt war.[98] Die Kenntnis dieser Schriften wertet Stoessel als Voraussetzung dafür, Benjamins Kategorie der Aura und ihre Einführung in die materialistischen Zusammenhänge zu verstehen.

Stoessel entwickelte im Kapitel „Definition des Undefinierbaren" ihre differenzierten Interpretation des Aura-Begriffs und legte besonderen Augenmerk auf Benjamins eigene Nuancierungen, Präzisierungen und neuen inhaltlichen Zuschreibungen, die er von den frühen zu den späteren Schriften entwickelt hat.[99]

97 Stoessel 1983, 13. Die Benjamin-Forschung, so Stoessel, wollte nur den unfassbaren Begriff des „Verschwindens der Aura" klären. Die eigentlich wichtige Frage sei, wie Materialismus und Theologie sich in Benjamins späten Schriften verbunden habe und – wie am Beispiel der Aura sichtbar geworden sei –, was Benjamin einmal die Metamorphose des Denkens genannt hatte, sei dabei vergessen worden. Ihre Methode siedelt Stoessel nahe an dem Vorgehen von Benjamin an: Sie stellt nicht Querverweise zu Sekundärliteratur in den Vordergrund, sondern liest seine Schriften mit neuem Blick, indem sie die Widersprüche und das Lineare respektiert und ebenfalls die Methode der Denkbilder (Allegorien) einbezieht (Stoessel 1983, 14f).

98 Stoessel verweist beispielsweise auf Benjamins Aufsatz zu Goethes Wahlverwandtschaften, der im Buch Illuminationen 1924/25 erstmals publiziert wurde. Der Begriff Aura selbst tauche nur vereinzelt und peripher auf, sei aber inhaltlich sehr präsent.

99 Stoessel 1983, 43–63. Der Text „Die Aufgabe des Übersetzer" wird um 1921 datiert, also deutlich früher als der „Reproduktionstext" der 30er-Jahre, der für die Entwicklung der materialistischen Kunsttheorie von Benjamin als sehr wichtig eingestuft wird. Die Benjamin-Forschung – beginnend bei Adorno und weiter bestätigt von Marleen Stoessel – monierte die einseitige Beliebtheit und Fokussierung auf den „Reproduktionstext", ebd., 13.

„Es ist mehrfach in der Literatur darauf hingewiesen worden, dass Benjamin mit dieser Bestimmung weniger eine Definition als eine Erfahrung mitteilt. Mit diesem Hinweis liess man es allerdings im allgemeinen bewenden, ohne auf die Einzelheiten der Definition und der in ihr mitgeteilten Erfahrung näher einzugehen. Es empfiehlt sich daher, die ‚definitorische Kurzformel' der Aura, die sich im Unterschied zu den Erläuterungen und dem jeweiligen Kontext ohne Veränderung durchhält, erst einmal für sich zu betrachten.
Sie definiert die Aura als ‚einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag'. Derart herausgenommen aus dem Zusammenhang und ohne die nachfolgende Erläuterung als Stütze lässt dieser Satz nicht völlig schwindelfrei. Er scheint wie ein Paradoxon auf der Kippe zum logischen Widerspruch, irgendwie widerhakend und gegen den Stachel der grammatikalischen Logik löckend – eine Wirkung, die sich jedoch nur einer kleinen syntaktischen Auslassung verdankt, durch die der Satz eine Ellipse beschreibt: eine Verkürzung, die, indem sie die Paradoxie auf die Spitze treibt, sie gleichzeitig bricht. […] ‚Einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag' bedeutet dann das Gegenwärtigwerden eines Anderen qua Erscheinung eines Gegenstandes, der dadurch selber als ein anderer, als einer von seiner empirischen Identität zugleich unterschiedener erscheint."[100]

Es wird deutlich, dass Benjamin selbst keine Definition liefert, sondern impliziert, dass sich die Aura als Erfahrung der Rezipient_innen erschliessen lässt. Die auratische Erfahrung beschreibe komplexe, mit Zeit und Raum korrelierende Wahrnehmungsprozesse eines Subjekts beim Betrachten eines Gegenstandes.

Für das Verständnis des Aura-Begriffs verweist Stoessel auch auf die Haschisch-Aufzeichnung von 1930 in welchem Benjamin die Aura abgrenzt von den „[…] banalen Vorstellungen der Theosophen […]", sie allen Dingen und ihr selbst eine Dynamik zuschreibt.

„Zweitens ändert sich die Aura durchaus und von Grund auf mit jeder Bewegung die das Ding macht. Die Aura ändere sich bei jeder Bewegung, die das Ding macht, dessen Aura sie ist."[101]

Als physiologische Voraussetzung für die Erfahrung der Aura sieht Stoessel Benjamins Reflexion zu Prousts „mémoire involontaire", das unbewusste Gedächtnis. Stoessel folgert, dass die

100 Ebd., 45f.
101 Ebd., 12. Die Haschisch-Aufzeichnungen verfasste Benjamin in den Jahren 1927–1934 als Protokolle und Berichte von Drogenexperimenten.

vereinzelte Verwendung des Begriffs Aura in den frühen Schriften und das programmatische Aufzeigen ihres Zerfalls in den Spätschriften die Aura als dialektische Erfahrung einkreise, die – fern aller okkultistischen Vorstellungen – erst zum Zeitpunkt ihres Verfalls fassbar werde. Entscheidend seien dabei nicht die Gegenstände, an denen die Aura entsteht, sondern der Blick darauf und die Beziehung von Subjekt und Objekt. Die Form der Wahrnehmung und der Inhalt des Wahrgenommenen seien demnach korrelativ. Mit dem historischen Wandel der Wahrnehmung verändere sich auch der Gegenstand des Wahrgenommenen. Stoessel hebt dabei die Dialektik der Verfallssituation hervor: die Genese der Aura im Augenblick ihres Verfalls. Diese Genese beinhaltete eine weitere Doppelung: Zum einen entstehe die Aura in der Erfahrung selbst, indem sie eine melancholische Trauer über das Entschwinden und gleichzeitig eine Aufwertung der nun entschwundenen Erinnerung impliziere. Darüber hinaus liest Stoessel die Texte Benjamins so, dass die Genese der Aura auch als eine begriffliche Genese, die erst mit dem Verfall eine kategoriale Dimension, eine im geschichtlichen Prozess verwandelte Kraft der Erinnerung erlange.[102]

Stoessel misst somit dem Rezeptionsmoment eine zentrale Bedeutung bei. Die Rezeption wird Teil der historisch bedingten Veränderung eines Artefakts. Die eingangs dargelegte, auf den ersten Blick deutliche Differenz des von Jäger aufgezeigten dynamischen „Fortlebens des Originals“ in der Übersetzung eines Textes und dem Begriff des auratischen Originals als einzigartige Entität wird überraschend unscharf. Stoessels differenzierte Interpretation des Aura-Begriffs lässt Dimensionen erschliessen, die das Prozessuale, das Dynamische der Verfallserfahrung hervorheben. Über die hohe Gewichtung des Rezeptionsmomentes lässt sich die Sinngenese im Moment des Verfalls nicht ausschliesslich auf immaterielle kulturelle Produktion übertragen, sondern sie kann auch den materiellen Artefakten innewohnen.

Stoessels These der Dialektik der Zerfallserfahrung lässt sich für die Verortung der Wertschätzung der fragilen Materialität fruchtbar machen: Ausgangspunkt ist ein materieller Zustand. Das erfahrbar Fragile eines Artefakts manifestiert sich primär in der Form von visuell wahrnehmbaren Zeichen der Veränderung. Sie entstehen durch natürliche Materialalterung und auch als Folge innovativer künstlerischer Techniken, die Veränderung in Kauf nehmen, materiellen Zerfall darstellen oder ihn gar ansteuern – manchmal offengelegt, manchmal verdeckt. Die Motivationen oszillieren zwischen Parodie und künstlerischen Reflexionen zu

102 Ebd., 32–36.

den Kategorien des Alterswerts und der Verfallserfahrung sowie dem historischen Wandel ihrer Rezeptionen. Insgesamt geht es um Mutationsprozesse, um Bewegung des Materiellen und um künstlerische Positionen, die Materialveränderungen einbinden und thematisieren. Visuell wahrnehmbare Materialveränderungen können rasch oder langsam fortschreiten. Sie können auch vergleichbar stabil sein und lediglich als Zeichen für Mutationsprozesse fungieren. Der fortschreitende Materialzerfall schliesst die Verlusterfahrung mit ein: Die Materialisierungsformen, die materielle Fragilität tolerieren, zielen auf ein Erfahrungsmoment des Veränderungsprozesses hin – ungeachtet dessen, ob dieser real fortschreitet oder nicht. Die Vielgestalt möglicher künstlerischer Umsetzungen und Lesarten der fragilen Materialität bietet Raum für experimentelle und offene Prozesse.

Die Korrelation der materiellen, verfallsbedingten Spuren mit dem immateriellen Moment ihrer Rezeption als gleichwertige Konnotationen lässt sich als Steigerung der Sinngebung lesen, die ein materielles Artefakt jenseits der nostalgischen Sorge um dessen Verlust evoziert. Die Wahrnehmung der Aura zum Zeitpunkt ihres Verfalls hat ein Wertebewusstsein zur Folge. Voraussetzung dafür ist die Anerkennung seiner Authentizität unter Berücksichtigung aller historisch bedingten Mutationen des Kunstwerks. Benjamin ordnete der Aura zudem eine enge Beziehung zur Natur zu, stellt also nicht den Produktionsvorgang des „Dingwerdens“ in den Vordergrund. Auch diese Nähe zu natürlichen Alterungsprozessen verbindet die Aura mit der Wertschätzung des Fragilen.

WISSENSCHAFTLICH-MYTHISCH UND AUTHENTIZITÄTSSTIFTEND

veranschaulicht den inneren Widerspruch der Wertezuschreibungen rund um die prozesshafte und fragile Materialität. Das Spektrum reicht von der Wertschätzung der Historizität, der Neuentdeckung der Nostalgie bis hin zum wissenschaftlichen Anspruch des objektivierten Nachweises im Kontext von umstrittenen Gemäldereinigungen. Die divergierenden Diskurse, die populärwissenschaftlich verbreitet und ebenso wissenschaftlich – im historischen und sozialanthropologischen gleichsam wie im naturwissenschaftlichen Kontext – verankert sind, werden nach Parallelen zu der Strukturierung der modernen Mythen befragt. Die heute akzeptierte dynamische Qualität der Werte im gesellschaftlichen Kontext steigert die Verbreitung einer Wertekategorie wie der Fragilität, die explizit das Prozesshafte und das Dynamische beinhaltet. Ausgehend von Diskursen der Kunst und Kultur wurde der Begriff durch ökologische, wirtschaftliche und soziale Themen vereinnahmt.

Patina zwischen Nachweis und Nostalgie

Die Patina bezeichnet die materielle Struktur und Oberflächenbeschaffenheit eines Kunstwerks, deren Wirkung und positive Konnotation der Kategorie ‚Alterswert' zuzuordnen sind. Der Begriff geht historisch weit zurück: Ursprünglich bezieht sich das Phänomen Patina auf die Oberflächenerscheinung der Metalle, die typischerweise bei Gebrauch oder der Witterung ausgesetzt an der Oberfläche Korrosionsprodukte bilden, die – je nach Kontext und Bewertung – entweder als unerwünschte Farbveränderungen

oder als reizvoll lebendige Patina wahrgenommen werden.[103]

Im Kontext der Malerei ist er seit dem 17. Jahrhundert belegt.[104] Bei Gemälden sprechen wir von warmtonigen Oberflächenwirkungen oxidierter Bindemittelschichten, aber auch von Craquelé und Gebrauchsspuren, deren Farbe und Struktur auf die historische Dimension des Artefakts verweisen.[105] Streben wir nun im Zuge einer Gemäldereinigung sowohl die Erhaltung der Alterspatina wie auch eine ‚in neuem alten Glanz erstrahlte' Oberfläche an, so führt uns das zu einem historisch viel diskutierten Dilemma, denn die beiden Ziele widersprechen sich.[106] Konfliktpotenzial bietet zudem die duale Bedeutung der Patina: Sie umfasst die natürlich gealterte und die künstlich erzeugte Patina. Letztere umfasst pigmentierte Beschichtungen und Oberflächenbehandlungen, die, ästhetisch motiviert, als künstlich erzeugte Zeichen für Altersspu-

---

103 Der Ursprung und die Entwicklung der Wahrnehmung und Wertschätzung der Patina geht auf die Metallpatinen zurück. Giorgio Vasari beschreibt: „Questo bronzo piglia col tempo per sè medesimo un colore che trae in nero, e non in rosso, come quando si lavora. Alcuni con oglio lo fanno venir nero, altri con l'aceto lo fanno verde, ed altri con la vernice gli danno il colore die nero; tale che ognuno lo conduce come più gli piace." Weiter beschreibt Vasari, wie man natürliche Gusspatinen ergänzt. Vasari 1896, 59. Brachert sieht im neu entwickelten Sinn für das Pittoreske der Bronzepatina in der Renaissance den Ursprung für die Verwendung des Terminus für die Malerei: „[…] von diesen hatte der Prozess der Bewusstseinswerdung für die malerischen Qualitäten alternder Werkstoffe vor etwa einem halben Jahrtausend seinen Ausgang genommen und hier bereits in der Rezeption antiker Ästhetik, wenn auch bar noch jeglicher nostalgischen Reflexion", Brachert 1985, 9. Interessanterweise unterlässt Brachert die plausible und heute verbreitete Verknüpfung des Begriffs „Patina" mit dem lateinischen Wort für Pfanne und Schüssel, Starn 2002, 86. Hingegen notiert Brachert, dass möglicherweise der Arzt und Numismatiker Carolus Patin (1633–1693) namensgebend gewirkt haben könnte, Brachert 1985, 79.

104 Eine frühe Quelle zum Begriff und zur Wertschätzung der Patina im Kontext von Gemälden ist 1660 datiert: „Tute le cose del Tempo descoverze; questa xè cosa chiara, e la savemo: ma la Pitura contra lu medemo d'un velo transparente e le converze, […] Cusì intravien aponto a al Pitura: La Patina del tempofa do efeti, i colori vien sempre piu perfeti, e in mazor stima l'istessa fatura." Boschini 1660, 8. Deutsche Übersetzung der Autorin: „Alle Dinge, welche die Zeit offenlegt, das ist klar, und wir wissen es: aber die Malerei wird sich gegen sie [die Zeit] mit einem transparenten Schleier bedecken, […] und das ist, was tatsächlich mit der Malerei passiert: Die Patina der Zeit hat zwei Effekte: Die Farben werden immer perfekter, und der Umgang erfährt mehr Wertschätzung." Siehe auch die englische Übersetzung in: Conti 2002, 108f. Eine viel zitierte Quelle ist das Kunstlexikon von Baldinucci. Der Eintrag unter Patena lautet: „Voce usate da'Pittori, e diconla altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce." Demnach verwendeten auch die zeitgenössischen Maler den Begriff „Patina" und sie verstanden darunter das altersbedingte Dunkelwerden der Gemälde, das sich manchmal positiv auswirke, Baldinucci 1681, 119.

105 Die systematische Ausweitung des Begriffs Patina von korrodierten Metalloberflächen und einem weiten Feld an oxidativen Veränderungen wie das Ausbleichen, Verblassen, Dunkeln und Vergilben an organischen Materialien, hin zu plastischen Verformungen und strukturellen Veränderungen, die sich in der Form von Deformationen und Craquelé an Gemälden und Artefakten organischer Materialität manifestieren, geht auf Brachert zurück. Brachert 1985, 9–13.

106 Die historische Entwicklung der und die Literatur zur Bewertung der Patina und die historisch dokumentierten Debatten werden ausführlich diskutiert bei Brachert 1985; Conti 2002; Starn 2002.

ren Anwendung finden und zwischen Alterswert und Fälschung, zwischen künstlerisch und ökonomisch motiviert oszillieren.[107] Die intendierte Einbindung von Altersspuren als künstlerische Strategie, bis hin zum intendierten Materialverfall, setzte erst im 20. Jahrhundert ein. Den Künstlern diente die kontrovers geführte Diskussion um die Wertschätzung und Abwertung der natürlichen oder künstlichen Patina als fruchtbares Referenzsystem.

Die erste Gemäldereinigungskontroverse ist eng an den Patinadiskurs gebunden. Sie fand bereits 1793 in Paris statt und stand in Zusammenhang mit der Eröffnung des Louvre. Sie wurde in einer Zeit ausgelöst, in der sich länderübergreifend eine kritische Haltung gegenüber künstlicher Patina anbahnte, treffend thematisiert von William Hogarth in seiner berühmten Radierung *Time Smoking a Picture,* 1761.[108] Die Kontroverse in Frankreich war politisch motiviert, geleitet von einem revolutionären, ideologischen Geist und hatte zum Ziel, den Patinakult des *Ancien Régime* umzuschreiben, die künstliche Patina wurde zurückgewiesen.[109]

Kurz nach dem 2. Weltkrieg entbrannte zwischen der Kunstgeschichte und der neu naturwissenschaftlich orientierten Konservierung und Restaurierung ein Disziplinenwettstreit, der in der Reinigungskontroverse an der National Gallery London 1946–1963 gipfelte. Ausgelöst durch eine Pro-und-Contra-Debatte zu erfolgten umstrittenen Gemäldereinigungen rangen die Disziplinen um Entscheidungsbefugnis und Einfluss im Gebiet der Konservierung/Restaurierung von renommierten und wertgeschätzten Gemälden.[110]

107 „Time the Painter" nennt Otto Kurz 1963 einen Artikel im Burlington Magazine. Vgl. Kurz 1963. Mit der Personifizierung der Zeit als Maler greift er auf Addisons Metapher zurück. Vgl. Addison/Steele 1891. Die Beschreibung der Zeit als eigenständige Akteurin führt vor, dass diese Rolle ebenso gut von Menschen übernommen werden kann. Frühe Beschreibungen des 17. Jahrhunderts zu künstlicher Patina auf Gemälden finden sich bei Conti 2002, 109f. Starn diskutiert die Patina im Kontext historisch-politischer Entwicklungen durch die Jahrhunderte; Starn 2002. Frühe Quellen für die Nachkriegszeit des 20. Jahrhundert sind: Kurz 1948; 1962; Brandi 1949.

108 William Hogarths Radierung wurde als Bucheinband-Illustration für *An Exhibition of Cleaned Pictures,* National Gallery London 1936–1947 verwendet.

109 Starn 2002, 94f. Einen umfassenden Überblick über die Restaurierungsgeschichte in Frankreich von 1750 bis 1815 mit neuen Interpretationsansätzen liefert Noémie Étienne. Vgl. Étienne 2017. Die politische Verknüpfung wird im Kapitel 8: „A Political Practice", 201–222, diskutiert.

110 Ausgelöst wurde die Kontroverse durch die Ausstellung *An Exhibition of Cleaned Pictures,* 1936–1947 (London 1947) in der National Gallery, London. Hauptsächlich beteiligt waren auf der Pro-Reinigungsseite die naturwissenschaftlich orientierten Restauratorinnen und Naturwissenschaftler, die entweder für die ‚porentiefe' Reinigung einstanden oder sich zutrauten, objektiv zwischen Schmutz und Patina zu unterscheiden. Auf der Seite der Reinigungsgegner waren hauptsächlich Kunsthistoriker vertreten, die zwar die wissenschaftlich basierte Konservierung und Restaurierung unterstützten, aber der Meinung waren, dass historischen Quellen zur intendierten künstlichen Patina sowie der Wertschätzung der historischen Dimension (Alterswert) zu wenig Rechnung getragen werden würde. Vgl. Brandi 1949; Ruhemann 1958; Clark/Witherop/Gombrich 1962; Gombrich 1963; Sheldon Keck 1984.

Die Nähe des Begriffs zur Materialität und die gleichzeitig darüber hinausweisende Breite der Konnotationen binden die Patina nahe an den Fragilitätsdiskurs. Die Erfassung und Valorisierung fragiler Materialität bei Gemälden führt im Kontext des historisch verankerten Patinadiskurses ein weiteres Forschungsfeld vor Augen: Die Frage nach der Entwicklung von Kooperationsformen zwischen den Disziplinen Kunstgeschichte, Naturwissenschaft, Kunsttechnologie und Konservierung/Restaurierung. Alle drei Disziplinen waren aus unterschiedlichen Perspektiven in den Diskurs um Nachweis, Valorisierung und Bewahrung der natürlichen und künstlichen Patinen eingebunden. Die kontrovers diskutierten Reinigungsmethoden, die materielle und ideelle Schwierigkeit, die Patina von der Schmutzschicht abzugrenzen und der wachsende Anspruch Ende des 19. Jahrhunderts, den strukturellen Aufbau und die materielle Zusammensetzung der Gemälde, einschliesslich der Degradationsprodukte empirisch-wissenschaftlichen und objektiv zu erfassen, führten zum Einbezug naturwissenschaftlicher Methoden für die Untersuchung von Kunstwerken. Anfang des 20. Jahrhunderts kam daher die Gründung wissenschaftlich orientierter Labors für die Forschung in Museen und Sammlungsinstituten hinzu.[111] Die öffentlich ausgetragene neue Reinigungskontroverse Mitte des 20. Jahrhunderts hatte durchaus auch ideologische Züge im Sinne eines modernistisch geprägten Fortschrittsglaubens. Die Naturwissenschaftler und naturwissenschaftlich orientierten Restauratoren trumpften mit dem Anspruch an die Objektivität naturwissenschaftlicher Evidenz auf

111 Myriam Clavir gibt einen guten Überblick zur historischen Entwicklung der Einbindung naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden zwischen 1898 und 1930. (Clavir 1998, 3–6) Eine sehr frühe Einbindung naturwissenschaftlicher Analysen an ein Museum erfolgte im Bereich der Archäologie an den Königlichen Museen in Berlin 1888–1945. Später entstand daraus das Rathgen-Forschungslabor. 1927 verpflichtete das Fogg Art Museum an der Harvard University in Cambridge, Massachusetts, den Chemiker R. J. Gettens. George Stout folgte 1928. 1932 publizierten sie die *Technical Studies in the Field of the Fine Arts.* In London öffnete die National Gallery 1939 ein naturwissenschaftliches Labor, ab 1952 folgten Studies in Conservation. Vgl. auch: Plenderleith 1998. Der Chemiker Wilhelm Ostwald, bereits erwähnt im Kontext der Fallstudie Paul Klee, erwies sich als aktiver, interdisziplinär ausgerichteter Protagonist in der Entwicklung und Publikation von Anwendungen der Chemie, Physik und Mikroskopie für materielle Befunde zur Maltechnik und zum Zustand der Werke. Die Anwendung der Strukturanalyse anhand von Schichtquerschnitten oder Bruchkantenuntersuchungen erfolgte bereits im 18. Jahrhundert und wurde um 1900 wiederentdeckt. Vgl. von Frimmel 1894; Ostwald 1905; Raehlmann 1905; Nadolny 2003. Das *Manuel de la conservation et restauration des peintures* von 1939 behandelt die naturwissenschaftliche Untersuchung der Gemälde ausführlich und nennt eine lange Liste an Referenzen zu „l'Examen scientifique des peintures." Vgl. Office International des Musées 1939, 265–267. Die hier zitierten Artikel wurden in der Fachzeitschrift *Mouseion* publiziert. Max J. Friedländer zitiert 1942 das Handbuch im Kapitel „The Analytical Examination of Paintings" und bestätigt kunsttechnologische Analysen als relevanten Beitrag für die kunstwissenschaftliche Kennerschaft; Friedländer 1960, 184–196.

und drängten die Gegner in die Ecke der „nicht Informierten". Die ästhetisch und historisch orientierten Kunsthistoriker und Restauratoren hatten über Argumente der Connoisseure und der ästhetisch Geschulten einen schwierigen Stand und setzten vor allem auf die Quellenkunde. Beide Seiten brachten überzeugende Argumente und verrannten sich ebenso in argumentativen Sackgassen.[112] Die unbestritten positive Auswirkung der Kontroverse ist ihre Anschubmotivation für Forschung sowohl auf naturwissenschaftlich-technologischer Seite wie auch im Bereich der Quellenkunde. Die Kunstgeschichte integrierte in der Folge den Blick auf die materielle Beschaffenheit der Gemälde und die Ergebnisse kunsttechnologischer Studien vermehrt in werkorientierte und rezeptionsästhetische Forschungen.[113]

Die Bedeutung des Begriffs Patina durchdringt heute über die Kunstwissenschaft hinaus auch soziale und gesellschaftliche Themen. Die Anthropologin Shannon Lee Dawdy entdeckte den Begriff Patina als Fachbegriff der Kunst-Connoisseure und übernahm ihn als Titel und Leitmotiv für eine Studie zum Umgang der Menschen mit materiellen Relikten nach der Umweltkatastrophe in New Orleans, die durch den Hurrikan Katrina im Jahr 2005 ausgelöst wurde. Die Autorin konzentriert ihre Forschungen auf das soziale Bedeutungsspektrum des Begriffs und identifiziert die Patina als ästhetischen Modus, der die Konsumhaltung der kapitalistischen Gesellschaft sowie die Fixierung der Moderne auf lineare Prozesse anprangere. Patina ermögliche kritische Nostalgie.

„It serves as a qualisign of heightened singularization that makes evident the intimacy of human-object relations. By doing so, it materializes the totemic dead who gather together the living. It cites social stratigraphy. It emanates mana."[114]

Dawdys Sprache kommt wortgewaltig und emotional daher. Sie verknüpft die historische, nach Zeitschichten gegliederte Recherche mit sozialer Empathie und einer Neubewertung der Nostalgie als narrationsstiftendes Element mit sowohl konservativ-rückwärtsgerichtetem wie auch revolutionärem Potenzial.

„Nostalgia in New Orleans has produced through its historic preservation programs, storytelling, and a penchant for object collecting presents the past not as a refuge, nor as a foreign country, but as a heterotopic sphere that feeds divers

112 Plesters 1962.

113 Einige Beispiele der zahlreich erschienenen Publikationen zu diesem Thema: Wetering 2000; Bomford/Roy 2009; Kirby 2012.

114 Dawdy 2016, Pos. 2814.

future imaginaries. Nostalgic practices can serve conservative retrogression, bohemian languor, or a revolutionary rejection of mass consumer culture.“[115]

Die gesellschaftlich-soziale Deutung der Patina sowie auch der historisch verankerte Fachdiskurs lassen sich beide für das Verständnis der Entwicklung von Erhaltungskonzepten fruchtbar machen. Sie spiegeln ebenso die zunehmende Wertschätzung fragiler Materialität. Die Patina übermittelt in der Form von Altersspuren die Wahrnehmbarkeit von Zeitschichten. Die Altersspuren sind nicht als symbolhafte Erscheinung wahrzunehmen, sondern es sind Zeichen, die sich mit einer Vielzahl an Sinngebungen kombinieren lassen und vermeintlich inhaltlich weit auseinanderliegende Diskurse zu verbinden vermögen.

Komplizenschaft zu modernen Mythen

Betrachten wir rückblickend die Vieldeutigkeit der Begriffe Alterswert und Patina seit dem 18. Jahrhundert, so lassen sich für unsere Fragestellung folgende Aspekte hervorheben. 1.) Patina als erfahrbare Zeitschichten im Sinne des Alterswerts (positiv bewertet). 2.) Erfahrbarer kultureller Widerspruch zwischen Alters- und Neuheitswert. 3.) Erfahrbarer kultureller Widerspruch zwischen natürlich und künstlich erzeugten, authentischen und falschen Altersspuren. 4.) Erfahrbarer Widerspruch zwischen Wissenschaftskulturen. Dem Anspruch auf einen naturwissenschaftlichen Nachweis der Patina (Reinigungskontroversen) können historisch orientierte (Quellenrecherche) oder soziologische Forschungsmethoden gegenübergestellt werden. Hier hat die bisher linear, konservativ-rückwärtsgerichtete Interpretation der Begriffe Patina und Nostalgie eine Umdeutung erfahren – der Patina wird neu gar kritisches Potential zugeschrieben. Im Gegenzug werden naturwissenschaftliche Analysemethoden in Bezug auf die Kontextualisierung stärker hinterfragt.

Die Beziehungen zwischen den widersprüchlichen und den übereinstimmenden Bewertungen legen neben Konfliktebenen interessante Zwischenräume mit Potential für neue Denkansätze offen. Dieser Prozess scheint sich heute zu verdichten, da die Vielfalt der Widersprüche, ihre zeitlichen Überschneidungen oder gar die Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Bewertungen zunehmen. Interessanterweise lassen sich diesbezüglich Parallelen zum Forschungsfeld der „modernen Mythen“ feststellen. Insbesondere die Beobachtung, dass moderne Mythen „Kohärenz zwischen den indi-

115 Dawdy 2016, Pos. 2814–2822.

viduellen und interpersonalen Überzeugungen“[116] schaffen und ein Harmonisierungspotential für kulturelle Widersprüche aufweisen.

Welche Verbindungen oder Differenzen können zwischen den visuell erfahrbaren Zeichen am Material, den vielschichtigen inhaltlichen Konnotationen der Begriffe Aura, Alterswert und Patina und der aktuellen Forschung zu modernen Mythen ausgemacht werden? Wie steht es um das Mythos-Potenzial des Begriffs der *Fragilität*?

Die heute allgemein konstatierte Inflation der Mythen motivierte Stefanie Wodianka und Juliane Ebert dazu, die Strukturierung, Vernetzung und Permanenz der modernen Mythen zu untersuchen.[117] Ausgangslage ihrer Forschungen bilden in erster Linie das von Roland Barthes 1957 publizierte Werk *Mythen des Alltags* und Claude Lévi-Strauss’ 1958 formulierte „Systemhaftigkeit“ der Mythen.[118]

Im Kapitel „Die Form und der Begriff“ erläuterte Roland Barthes in der Essaysammlung *Die Mythen des Alltags* die duale Rolle des *Signifikanten* des Mythos als assoziative Interaktion einer sinnhaften Objektsprache und einer diese abwandelnden Metasprache. Der Mythos, so Barthes, deformiere dabei den Sinn eines Zeichens, indem er es parasitär als Zeichen benutze, um dem „Verbraucher des Mythos“ eine bestimmte Bedeutung nahezulegen.

„Der Signifikant des Mythos erweist sich als doppeldeutig. Er ist zugleich Sinn und Form; einerseits voll, andererseits leer. Als Sinn postuliert der Signifikant bereits eine Lektüre, ich erfasse ihn mit den Augen, er hat eine sinnliche Realität […]. Indem er Form wird, verliert der Sinn seinen Zusammenhang; er leert sich, verarmt, die Geschichte verflüchtigt sich, er bleibt nur noch Buchstabe. Es findet hier eine paradoxe Permutation der Lektüreoptionen statt, eine anomale Regression vom Sinn zur Form, vom linguistischen Zeichen zum mythischen Signifikanten. […] Der Sinn wird der Form als leicht zugänglicher Vorrat von Geschichte dienen, als ein disponibler Reichtum, der in raschem Wechsel herangezogen und wieder fallengelassen werden kann.“[119]

---

116 Wodianka/Ebert 2016, 15.

117 Ebd., 9.

118 Barthes 2012. Nach Barthes gibt es formale Grenzen der Mythisierungen, aber keine inhaltlichen. Gemäss Wodianka/Ebert (2016) sei Barthes Verdienst, die Aufmerksamkeit auf die grundsätzliche Medialität der Mythen gelenkt zu haben. Levi-Strauss’ *Anthropologie structurale* von 1958 kommentieren Wodianka/Ebert als konzentrierten Blick auf das Systemische des Mythos. Gedanken zu Stabilität seien bei Lévi-Strauss noch nicht vertreten.

119 Barthes 2012, 262f. Das von Barthes betont manipulative Element, im Sinne einer politischen und gesellschaftlichen Manipulation vonseiten der Bourgeoisie, steht hier weniger im Vordergrund der Argumentation.

Der moderne Mythos scheine sich jeglicher Form von Persistenz und Kanonisierung zu widersetzen. Hier sehen Wodianka/ Ebert[120] die Ursache für die aktuell gefühlte Inflation der Mythen. Mythen seien konzeptuell auf einer mittleren Ebene zwischen individuellen und interpersonalen Überzeugungen anzusiedeln. Sie würden individuelle und interpersonale *beliefs* zu einem *belief-system* mittlerer Abstraktionsebene verknüpfen. Die Stabilität der Mythen entstehe durch das Schaffen von „Kohärenz zwischen den individuellen und interpersonalen Überzeugungen". Auch die modernen Mythen seien vor Kanonisierungen keineswegs gefeit, hier sehen Wodianka/Ebert Parallelen zur literarischen Kanonforschung.[121]

Benjamins Aura-Begriff weist zumindest innerhalb des kunsthistorischen und kulturtheoretischen Diskurses mythische Qualitäten auf. Er zeichnet sich durch eine Vielfalt an Rezeptionen und Konnotationen aus, die alle suggerieren, auf das Gleiche zu verweisen. Obwohl sich Benjamin eindeutig von esoterischen Konnotationen des Begriffs Aura distanziert hat, führte die Nähe zu esoterischen Deutungen zu populärwissenschaftlichen intertextuellen Verweisen, die hinsichtlich dieses Aspektes Unschärfen aufweisen. Interessant ist, dass Benjamins Aura-Begriff auf diese Weise ein Harmonisierungspotenzial für kulturelle Widersprüche erlangt, das wiederum als wichtiges Merkmal für moderne Mythen identifiziert worden ist.[122] Die Begriffe Alterswert und Patina weisen beide auf visuelle Zeichen in der Form von wahrnehmbaren Altersspuren wie Risse, das Pudern oder Sanden von porösen Oberflächen oder Verfärbungen und Gilben hin. Es sind Zeichen der Materialalterung, mit der eine strukturelle Degradation oder eine Schwächung des Materials einhergeht. Die historisch tradierte Interpretation der Altersspuren als ästhetische und sinnliche Erfahrung der Zeit, die seit der Entstehung des Artefaktes vergangen ist, öffnen das Interpretationsfeld. Die sinnliche Erfahrung kann sich als auratische Erfahrung zu einem Erkenntnismoment verdichten. Sie verbindet zeitliche und räumliche Dimensionen, die im Moment der Verfallserfahrung über die unbewusste Erinnerung ins Bewusstsein rücken und so Erkenntnischarakter aufweisen. Über die Verlusterfahrung kann eine Rückkoppelung zur Patina und zum Alterswert erfolgen, die im Gegensatz zu der auratischen Erfahrungen die Nostalgie mit einschliessen. Der Kreis lässt sich insbesondere bei den Begriffen Aura und Patina auf ein breites Feld

120 Wodianka/Ebert 2016; 15, Rippl/Winko 2013.

121 Ebd, 15, Rippl/Winko 2013.

122 Decker 2016, 80f. Jan-Oliver Decker verweist auf Claude Lévi-Strauss' These, dass mythische Erzählungen kulturimmanente Wertekonflikte durch wiederholtes Thematisieren zu harmonisieren vermögen.

an intermedialen und intertextuellen kulturellen, sozialen und gesellschaftliche Konnotationen erweitern. Diese Konnotationen sind von einer zeitlichen Achse des Verlaufs der Degradationskurven oder einer Chronologie der materiellen Veränderungen unabhängig. Insbesondere durchziehen die Begriffe heute verschiedene Wissenschaftskulturen wie etwa der Kulturwissenschaft und der Sozialanthropologie und im Falle der Fragilität zudem der Ökonomie und der Naturwissenschaft. Der intermediale Transfer von Altersspuren auf neu produzierte Alltagsgegenstände, etwa im Sinne des *shabby chic* oder verwandten Dekorationstechniken, manifestiert weiter die Diffusion der Inhalte in breite Gesellschaftsschichten. Es lassen sich somit zahlreiche Verknüpfungen zu den Strukturen mythischer Erzählungen herstellen.

Ein weiteres Ergebnis der aktuellen Mythenforschung kann für unsere Fragestellung fruchtbar gemacht werden: Moderne Mythen können durch andere verwandte Mythen etabliert und stabilisiert werden, die im Echo-Effekt ihre über das individuelle Subjektive hinausgehende kollektive Bedeutsamkeit belegen. Dieses Phänomen beschreiben Wodianka/Ebert als performative Gleichrichtung jeweils subjektiv zugeschriebener Bedeutsamkeiten. Es sei die Schnittstelle zwischen Mythos als subjektivem Wahrnehmungsmodus und Mythos als kultureller Praxis. Die „chorale Stimme des Mythischen" mache den Mythos zur erzählerlosen Erzählung und widerlege das vermeintlich Inflationäre und Beliebige, das den modernen Mythen oft anhafte. Die Vernetzung verschiedener Diskurskulturen, etwa der wissenschaftlichen und der populär-kulturellen in Form von binnenstrukturellen Verflechtungen, den „Metamythen", bewerten Wodianka/Ebert zudem als wirksame Stabilitätsfaktoren.[123]

Eine erste Einschätzung zur Frage, ob die diskutierten Begriffe *Authentizität, Aura, Alterswert, Patina* vergleichbaren binnenstrukturellen Verflechtungen ausgesetzt sind, fällt durchaus positiv aus. Sie schliessen den Begriff *Fragilität* nicht nur ein, sondern er steigert sogar eine wichtige Voraussetzung einer mythischen Erzählung, ihr Vermögen, kulturelle Gegensätze anhand immer neuer Transformationen zu harmonisieren. Die *Fragilität* umfasst die Materialeigenschaft, den Grad der Festigkeit eines Materials und seiner Resistenz gegenüber mechanischen Einwirkungen. Sie umfasst ebenso die Beschreibung einer Konstitution und Verfassung von sozialen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Strukturen. Gerade hier konnte ein markanter Zuwachs der Verwendung des Begriffs *Fragilität* nachgewiesen werden.[124] Die vieldeutige

123 Wodianka/Ebert 2016, 19f.
124 Jansen/Schröter/Stehr 2013.

Verwendung des Begriffs in einer breiten Diskurskultur – als Begriff der Mechanik mit der Konnotation der exakten Wissenschaft; er beschreibt Krisenanfälligkeit in der Wirtschaft, thematisiert den starken Wandel sozialer und gesellschaftlicher Strukturen; er ist sowohl in der Populärkultur wie auch in der wissenschaftlichen Diskurskultur vertreten; er weist eine nahe Verwandtschaft zu historisch gewachsenen Begriffen im Kontext der Wertschätzung gealterter Artefakte auf – und zeugt von vergleichbaren Phänomenen, wie sie Wodianka/Ebert im Kontext der Entwicklung der Begriffe „Metamythos" und „Mythencluster" entwerfen.

Fragilität und Valorisierung – Wertewandel

Der Diskurs um den Wertewandel und die Sorge des Verlustes ihrer Verbindlichkeit durch Ausdehnung und der einhergehenden Relativierung der Werte als Bezugssystem sind heute weit verbreitet. Wissenschaftliche Studien, populärwissenschaftliche Publikationen und Medienmeldungen widmen sich der gesellschaftlich offensichtlich relevanten Frage. Werte suggerierten Weltstrukturierungskraft: Sie seien geschichtlich geworden und geschichtlich wirksam. Das sei anscheinend ein Makel, weil Geschichtlichkeit Veränderbarkeit und Endlichkeit impliziere, so der Philosoph Andreas Urs Sommer. Er veröffentlichte 2016 das sich an ein breites Publikum wendende Buch *Werte. Warum wir sie brauchen, obwohl es sie nicht gibt*. Sein Plädoyer steht für Toleranz gegenüber der schieren Unfassbarkeit *der Werte* auf wissenschaftlicher Ebene und für die Akzeptanz ihrer gesellschaftlichen Relevanz, und er propagiert eine offene, historisch orientierte Debatte.

„In der ökonomischen Sphäre herrscht also Verflüssigung der Werte, in der moralischen Entgrenzung hingegen Versteinerung der Werte – oder doch wenigstens der verzweifelte Wunsch danach. Und wenn da noch jemand mit dem Verdacht käme, die Werte in der Moral wären bloss ein Billigimport, Glasperlen aus dem knallharten Geschäftsleben, könnte man ihm oder ihr erwidern, moralische Werte seien wohl eine Art umgekehrter Mimikry: Sie tarnen sich als scheinbar harmlose Werte, wie sie einem aus der Ökonomie wohlbekannt sind; sie tarnen sich gegen aussen mit vermeintlicher Modernität, mit Flexibilität, um im Innern aber die harte Absolutheit des Guten festzubetonieren. Aber diese umgekehrte Mimikry ist am Ende nichts weiter als der schöne fromme Wunsch des gestandenen Wertontologen: Bei den moralischen Werten,

die man auf der freien Wildbahn ihres kulturellen Daseins beobachten kann, ist von diamantharter Absolutheit viel zu hören, aber nichts zu spüren und nichts zu sehen.
Die einzige Möglichkeit der Werte-Langzeitbeobachtung bietet die Geschichte – und sie zeigt, dass moralische Werte so formbar sind wie Wachs. Allmählich wäre dem sich aufklärenden modernen Menschen die Erkenntnis zuzumuten, dass diese Formbarkeit keineswegs ein Mangel, sondern der gewaltige evolutionäre Vorteil der Werte ist.“[125]

Basis bleibt die historische Entwicklung der Werte von der Philosophie der Tugenden und des Guten hin zum Wertedenken in der Ökonomie. Erst im 19. Jahrhundert erfolgte die Aufnahme des Wertebegriffs in den philosophischen Diskurs. Die steile Karriere verdanken *die Werte,* so Sommer, ihrem Potenzial der Strukturierung von Wirklichkeit.[126]

Ein Meilenstein hin zu unserer aktuellen kritischen Betrachtung der Werte als kulturelles Konstrukt ist die *Rubbish*-Theorie des Anthropologen Michael Thompson, erstmals veröffentlicht 1979.[127] Thompson beschrieb die Bewertungsprozesse innerhalb der Kategorien Konsumgüter (*transient*), Abfall (*rubbish*) und Kulturgüter (*durable*) und unterlegte seine These mit Tabellen, Diagrammen und Illustrationen. Sprachlich im essayhaften Stil gehalten, argumentierte hier eindeutig ein naturwissenschaftlich orientierter Anthropologe. Für die vorliegende Fragestellung ist seine These des Wertetransfers innerhalb der drei Kategorien Konsumgut (Wert nimmt mit der Zeit ab), Abfall (kein Wert, wird entsorgt) und Kulturgut (der Wert nimmt mit der Zeit zu) hervorzuheben. Der Transfer erfolgt nach Thompson von Konsumgut zu Abfall, der entweder entsorgt oder neu bewertet und zu Kulturgut erhoben wird. Der Transfer verläuft nicht in die gegenläufige Richtung. Abfall wird unter bestimmten Bedingungen zu Konsumgut umgewertet, aber die dauerhafte Kategorie des institutionalisierten Kulturguts wird nicht mehr rückbewertet.[128] Die Kategorie der dauerhaften Wertschätzung setzt dauerhafte Sammlungsobjekte voraus, was im Falle organischer Materialien nicht unbedingt gegeben sein muss. Um die Illusion der dauerhaften Wertvermehrung aufrechtzuerhalten, arbeiten Konservierungsbeauftragte in den Museen mit dem Ziel, das als offiziell wertvoll eingestufte Kulturgut zu bewahren. Dieses kulturelle Konstrukt führt zu einer im-

125 Sommer 2016, 67f.
126 Ebd., 31–85.
127 Thompson 2017.
128 Ebd., 4, 120.

mer grösseren Ansammlung an Kulturgut, wie heutige überfüllte Museumsdepots bestätigen.[129] Thompson verknüpfte die Bewertungsprozesse mit Macht und Statusgefügen in unserer Gesellschaft.

Thompsons These wurde lange kaum beachtet. Die Konservierung/Restaurierung hat sie mit den neu wertebasierten Entscheidungsmodellen Ende des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt. 2016 erschien die zweite Auflage der *Rubbish Theory* mit einem Vorwort von Thompson zur Neuauflage. Er kommentierte sie hauptsächlich in Bezug auf ihre Übertragbarkeit auf unsere aktuellen gesellschaftlichen Themen und kommt zum Schluss, dass das seit 1979 neu an Bedeutung gewinnende Thema der ökologischen Nachhaltigkeit eng mit der Theorie verknüpft werden könne. Klimawandel oder, mit seinen Worten, „Fragile Earth"[130] seien neue Herausforderungen unserer Gesellschaft, die eine intensive Auseinandersetzung mit Bewertungsprozessen erforderten. Aktuelle Forschungsfragen der Sozialwissenschaften und der Ökonomie unterstützen diese These. Die Zeppelin Universität Friedrichshafen, die sich als interdisziplinäre Forschungsanstalt zwischen Wirtschaft, Kultur und Politik verortet, publizierte 2013 Beiträge mit dem Titel *Fragile Stabilität – stabile Fragilität.*[131] Die wachsende Fragilität der modernen Gesellschaft basiere auf der wachsenden Schwierigkeit staatlicher sowie anderer grosser Institutionen des westlichen Kulturkreises, sich innerhalb der Gesellschaft durchzusetzen. Die Stagnation der Macht stehe dem Zuwachs an Einfluss und Widerstandsmöglichkeiten von Individuen und kleineren Kollektiven gegenüber. Gemäss den einführenden Worten von Thomas Pfister und Nico Stehr weist der Gebrauch des Begriffs *Fragilität* in den Medien aktuell eine signifikante Zunahme auf. Die Anzahl der Nennungen in der *New York Times* und der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* habe sich von 1996 auf 2011 mehr als verdoppelt. In unserem Kontext ist vor allem ihre Beobachtung interessant, dass frühe Nennungen aus dem Bereich der Kultur kommen. Im Kontext von Kunstausstellungen und filigranen Objekten sei der Begriff im affirmativen Sinne besetzt, als bewundernswerte Leistung oder auch als besonders schützenswerte ästhetische Qualität. Die negative Konnotation des Begriffs bezeichnet die Sorge vor Zerfall, Risiken und Gefahren und bezieht sich auf fragile politische und wirtschaftliche Systeme.[132]

---

129 Heute wird das „Entsammeln" (Deakzession) im Kontext der überfüllten Museumsdepots und der bezüglich ihrer Stringenz unterschiedlichen Sammlungskonzepte neu diskutiert. (ICOM 2016)

130 Thompson 2017, 18.

131 Jansen/Schröter/Stehr 2013.

132 Pfister/Stehr 2013, 90, 199.

„[...] in den Medien steigt anscheinend die Sensibilität dafür, dass wir uns in gesellschaftlichen Verhältnissen bewegen, die zunehmend fragil sind, aber andererseits wird auch das Bewusstsein für den Wert von Fragilität geschärft“[133].

Wir befinden uns inmitten unserer Fragestellung, und es lässt sich das folgende, vorläufige Fazit ziehen: Der allgemein konstatierte Wertewandel kann als eine der vielen Ursachen und Anzeichen für die Zunahme der Wahrnehmung und Wertschätzung von Fragilität in der Gesellschaft interpretiert werden. Vermeintlich allgemeingültige, von offiziellen Instanzen festgelegte Wertekategorien werden vermehrt kritisch hinterfragt und von kleineren Kollektiven neu verhandelt und auf ihre Anwendbarkeit hin überprüft.[134] Diese Beobachtung scheint interessant und führt zur Frage, ob in diesem Kontext die Ursache für die heutige Wertschätzung fragiler Materialität zu suchen sei. Ein gewisser, noch zu definierender Zusammenhang mag bestehen. Überzeugender scheint die folgende These: Die Wertschätzung der Fragilität von Gemälden ist im Umfeld des kulturell gewachsenen, historisch verankerten Spannungsfelds zwischen differenten Werteebenen wie authentisch und innovativ, historisch und ästhetisch, Alterswert und Verfallserfahrung, wissenschaftlich und mythisch/nostalgisch anzusiedeln. Die Komplexität der Wertebezüge erschwert ihre Festschreibung und eröffnet gleichzeitig ein breites Bezugsfeld. Der inhärente Widerspruch der positiven und negativen Konnotationen steigert ihre Wertschätzung und hat offenbar dazu geführt, dass der Begriff Fragilität auf weitere gesellschaftliche Bereiche übertragen wurde.

Die lange Tradition der Valorisierung und Neubewertung im kulturellen Umfeld äussert sich nicht zuletzt auch in der Entwicklung der Institution der Museen. Sie basierte auf Wertungen, welche die besondere Bedeutung von Kunstwerken feststellten. Die Bedeutungszuweisung wurde im Kontext der Zeit vorgenommen und galt für zeitgenössische wie auch historische Kunstwerke. Hubert Locher weist darauf hin, dass die konstruierte Narration entscheidend gewesen sei, sie habe eine natürlich vorgefundene Ordnung präsentiert. Das Museum habe als Maschine der Kanonbildung fungiert.[135] Locher datiert die kritische Ausrichtung der Kunstgeschichte in die 1970er-Jahre. Die herkömmliche, auf Vasari zurückgehende Narration wurde von gesellschaftlichen Minderheiten angeprangert. Sie forderten eine Ausweitung der Werteka-

133 Ebd., 112.
134 de la Torre 2002.
135 Locher 2013.

tegorien, um eine Differenzierung und Aktualisierung des Referenzsystems Kunst zu erreichen. Interessanterweise erfolgte die Ausweitung der Wertebegriffe parallel zu einer veränderten Kunstproduktion, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte und sich ab den 1960er-Jahren etablierte. Boris Groys, Autor des im Kontext der Differenzierung des Profanen vom Wertvollen höchst relevanten Essays *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, ermittelte eine Kunstproduktion, der, sich auf die Ready-mades beziehend, die Valorisierung explizit als zentrales Thema innewohnt. Es geht um das Zitieren des Profanen und um Dekonstruktion von kulturellen Werten, um sie im Kontext des neu entstandenen Werks wiederum neu zu valorisieren.[136] Das Element des Zirkulierens und die Valorisierungsprozesse gewinnen an Relevanz. Die Wertung, der eigentlich eine stabilisierende Funktion innewohnt, wird dynamisch. Erst mit der Akzeptanz dieser Dynamik wird es möglich, den auf Prozess und Veränderung ausgerichteten Begriff *Fragilität* als Wertekategorie zu definieren, oder umgekehrt: Die Wertschätzung der Fragilität fördert die Dynamisierung des Werteverständnisses. In diesen Kontext ist die Wertschätzung von Fragilität als spannungsvoller Widerspruch zwischen auratischer Verfallserfahrung und authentizitätsstiftender Geschichtlichkeit einzubinden. Die aktuelle Übertragung des Begriffs Fragilität auf gesellschaftliche, politische und ökonomische Bereiche steigert das Bedürfnis, das Brüchige und Fragile vermehrt in Diskurse um Kunst und ihre Erhaltung zu integrieren.

136 Groys 1992, 107.

Im Museum

ERHALTUNGSSTRATEGIEN

reflektiert die Übertragung der Erhaltungsstrategien auf die restauratorische Museumspraxis. Für die Erfassung pointiert ausgetragener Debatten eignen sich Streitfragen, die über die fachliche Gemeinschaft hinaus als Skandale in die Öffentlichkeit gelangen. Anhand des wohl nachhaltigsten Restaurierungsskandals des ausgehenden 20. Jahrhunderts um das Gemälde *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* von Barnett Newman lassen sich sowohl der Wandel der Restaurierungsauffassungen wie auch die geografisch und kulturell divergierenden Haltungen aufzeigen. Für die Frage der Wertschätzung der Fragilität treten insbesondere der Grundsatz der minimalen Konservierung und ihre Konsequenz für Prävention und Risikomanagement in den Vordergrund.

Vom Materialfetischismus zu Managing Change

Erhaltungsstrategien dokumentieren den Wandel unseres Kulturverständnisses und der Ziele, die wir mit der Bewahrung von Kulturgut anstreben. Die noch junge wissenschaftliche Disziplin der Konservierung und Restaurierung nimmt über die gesellschaftliche Entwicklung neuer Leitlinien diese in die theoretische Grundlegung auf und setzt über die Formulierung von Maximen in

Ethikpapieren und theoretischen Schriften kontinuierlich neue Schwerpunkte.[1]

Die Entwicklung der Denkmodelle lässt sich besonders eindrücklich am Beispiel von Restaurierungsskandalen, dem Aufwallen und Abflachen von Entrüstungswellen, dem Interesse für bestimmte Argumente oder der Ablehnung von Prinzipien und den ihnen jeweils zugrundeliegenden Kontroversen aufzeigen.

Das Gemälde *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* hat Barnett Newman 1967/68 gemalt und es wurde kurz darauf 1969 vom Stedelijk Museum Amsterdam angekauft.[2] Die Berühmtheit und immer wiederkehrende Railpressepräsenz des Gemäldes gehen auch auf den Vandalismus-Akt von 1986 – das Gemälde wurde mit dem Messer mehrfach aufgeschlitzt – und den Skandal um die nachfolgende Restaurierung durch Daniel Goldreyer zurück. Ihm wurde vorgeworfen, das Gemälde nicht fachgerecht restauriert, sondern mit einer Farbrolle grossflächig übermalt zu haben. Untersuchungen durch Fachexperten und forensische Analysen bekräftigten die Vorwürfe, ein langjähriges Gerichtsverfahren war die Folge.[3]

In unserem Zusammenhang interessiert, wie die Beteiligten die Restaurierungskonzepte damals in den 1990er-Jahren begründeten, ablehnten oder begrüssten und ob und, wenn ja, wie sich die Prinzipien und die theoretischen Grundlagen seither verändert haben.

Das Hauptargument gegen Goldreyers Übermalung war vonseiten der Restauratoren die Missachtung der Maxime der Bewahrung der *materiellen* Authentizität. Sie wurde als Voraussetzung für die Werkauthentizität definiert. Diese Überzeugung entspricht den Prinzipien, die erstmals in der *Charta von Venedig* 1964 aufgenommen und anschliessend über die UNESCO international anerkannt wurden.[4] Der Restaurierungswissenschaftler Ysbrand Hummelen[5] beschreibt die Sicht des Experten wie folgt:

„We could describe the subject of this controversy in terms of the following question: what is the difference between red and red? What is the significance of the authenticity of colour in modern and contemporary art? The fact these are exactly the issues Barnett Newman aimed to address in his series Who's Afraid of Red, Yellow and Blue, as its statement makes plain, makes Golödreyer's rigorous overpainting and its matt, opaque, lifeless surface all the more poignant.

1 Cane 2009.
2 Vgl. www.stedelijk.nl/en/exhibitions/63824 (Zugriff 28.10.2019).
3 Forder 1993.
4 Vgl. Kapitel: Kunstwerke im vollen Reichtum ihrer Authentizität, S. 89.
5 Senior research conservator at the Netherlands Heritage Agency.

The enormous red plane of Who's Afraid of Red, Yellow and Blue no. III was in fact originally painted with great subtlety: two tints of red, tending towards magenta (pink) and sienna (orange) respectively, alternated in vertical brushstrokes of very thin, fluid oil paint. The colour variations were minimal but had an effect every painter is familiar with: juxtapose two closely similar colours that form a cold/warm contrast, and the whole surface will seem to vibrate. Because Newman applied these colours thinly by brush one over the other, the result was a silky, sparkling surface which also had a certain depth. Moreover, doing the application of the paint by brush, there were minimal local colour differences in the red surface as a whole.“[6]

Hummelen argumentiert aus der Sicht der maltechnischen und künstlerischen Umsetzung des Werks und seiner spezifischen Charakteristika, die auf der erzielten Materialwirkung aufbauen. Der genaue Blick auf das verwendete Material, den Aufbau und die Oberflächenbeschaffenheit lässt eine präzise Beschreibung dessen zu, was als Farbwirkung von Betrachter_innen wahrgenommen wird und welchen Grad an Präzision, an individueller Innovationsarbeit der Künstler_innen in die Umsetzung investierte. Die von Ysbrand Hummelen dargelegte Sichtweise entspricht dem Fachverständnis und den grundlegenden Standards der Zeit, die auch meinem persönlichen Anspruch an die restauratorische Erfassung und kritische Auswertung der Rezeption zur künstlerischen Intention eines Werks im Vorfeld der Erstellung von Erhaltungskonzepten sowie meine daraus resultierende Berufspraxis prägten.

Die Situation war verfahren. Die kritischen Stimmen der Fachexperten wurden im Vorfeld und während der Durchführung nicht ernst genommen, zu gross war der Wunsch, das Werk den Betrachtern erneut in einem scheinbar unversehrten Zustand präsentieren zu können. Ein weiterer wichtiger Aspekt waren die in der Debatte widersprüchlich dargelegten kunsthistorischen Lektüren der künstlerischen Intention Barnett Newmans und der daraus abgeleiteten Einschätzung der materiellen Authentizität. Die Palette der kunsthistorischen Argumente, die in die Kontroverse eingebracht worden sind, vermischte sich zudem mit Legitimationsversuchen der verantwortlichen Museumsvertreter, denen Interessenkonflikte und instrumentalisierende Rückgriffe auf kunsthistorische Zusammenhänge zugrunde lagen. Interessant ist dabei, dass sich die Historiografie des Abstrakten Expressionismus und

6 Hummelen 1993, 2f.

seiner Anbindung an eine „Utopie der Bildmacht“ anhand der vorgeführten Argumente[7] ablesen lässt. Die Begründung des damaligen Direktors, die Malerei Newmans sei als rein konzeptuelle Malerei zu lesen, losgelöst von der materiellen Umsetzung und in diesem Sinne auch austauschbar, bediente sich der gleichen Argumentation, die zu den invasiven Massnahmen geführt haben, wie sie an Gemälden von Piet Mondrian belegt sind (vgl. S. 55). Renée van der Val konterte mit dem rezeptionsästhetischen Hinweis, dass die Lektüre Newmans als Wegbereiter der *Post Painterly Abstraction* auf eine strategische Intervention des Kritikers Clement Greenberg zurückgehe und als Argument für die Einschätzung der Bedeutung der Materialität kaum nachvollziehbar sei.[8]

Es fällt auf, dass die Gemälde von Barnett Newman häufig ikonoklastischen Anschlägen ausgesetzt waren. Erik Anderson-Reece versteht die Gemälde von Newman als anarchistische Statements gegen die Museen und folgerte, dass der Vandale eigentlich im Sinne Newmans gehandelt und das Gemälde vor der Banalisierung gerettet habe. In diesem Sinn plädierte Anderson-Reece gegen das Abdecken und Vertuschen der Bildzerstörung und für die Erstellung einer Kopie.[9]

Rückblickend reihen sich die Argumente der Debatte in die von Peter Schneemann dargelegte, vom Künstler aktiv mitgeprägte rezeptionsästhetische Entwicklung hin zu der Deutung der Gemälde als „The Abstract Sublime“ ein. Über die Wahl der Bildtitel, der Formate und der klaren Abgrenzung seiner Malerei von der Abstraktion und der Illustration von Ideen forderte Newman eine über Gefühle initiierte Konfrontation der Betrachter_innen mit dem Werk. Dieser Anspruch bekräftigte der Künstler mittels konkreten Rezeptionsanweisungen. Die potenzielle Missachtung seiner Anweisungen etwa durch die Reduktion oder Banalisierung auf eine formale Bildbetrachtung oder die Verbindung der Gemälde mit der Dekoration kam aus der Sicht des Künstlers bereits einer Bildzerstörung gleich. Schneemann verweist auf das

„[...] ungelöste Problem, das im Verhältnis zwischen dem Anspruch auf eine unmittelbare Bildmacht und einem Diskurs der konditionierten Anweisungen liegt. Beim Glauben an die eigenständige Dimension des Bildes bleibt die Angst vor dem Wort des Betrachters bestehen. Es klingt immer wieder die Sorge durch, dass eine Verweigerung der Rezeptionsanweisung das Werk zu zerstören imstande sei.“[10]

7 Schneemann 2003, 134.
8 Hummelen 1993, 3.
9 Anderson-Reece 1993.
10 Schneemann 2003, 129.

Dieses künstlerische Streben, die sinnliche Wahrnehmung der Gemälde verbindlich an inhaltliche Relevanz zu binden, wurde in der Restaurierungsdebatte durch die Position der Restauratoren gestützt. Sie hoben die Individualität der Ausführung hervor und das Vibrieren der Farbwirkung, welches die „Bildmacht" mit der Handschrift des Künstlers verband. Aus der Perspektive meiner persönlichen Berufspraxis stütze ich grundsätzlich die Haltung der Bewahrung der materiellen Authentizität. Offener liesse sich hingegen die Frage formulieren, inwiefern diese tatsächlich die alleinige Voraussetzung dafür darstellt, Barnett Newmans künstlerische Intention abzulesen, zumal unterschiedliche maltechnische Fassungen von *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* bekannt sind.[11] Dieser Exkurs zum Restaurierungsskandal um Barnett Newmans Amsterdamer Gemälde verdeutlicht die enge Verflechtung von Rezeptionsästhetik und Restaurierungsideologie und stützt schlussendlich jene Bewahrungskonzepte, die zurückhaltend und nur breit abgestützt invasive Massnahmen angehen sowie auch alle materiellen Veränderungen am Kunstwerk in ihrem historischen Kontext reflektieren.

2014 kuratierte Bart Rutten am Stedeljik Museum Amsterdam eine Sammlungspräsentation zu Barnett Newman und integrierte das lange im Depot verborgene Gemälde *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* als Wiederentdeckung. Anders als zwanzig Jahre zuvor Ysbrand Hummelen – „The painting has become a cheap copy of itself, and is thus destroyed" – glaubte Bart Rutten daran, dass das Gemälde auch nach der Übermalung durch Goldreyer die künstlerische Intention Barnett Newmans zu vermitteln vermöge.[12] „Wann stirbt ein Kunstwerk?", fragt Angela Matyssek und verknüpft das „Sterben" und „Auferstehen" der Kunstwerke mit ihrem Sonderstatus unter den Dingen, der ihnen quasi menschliche

11 Ysbrand Hummelen stützte seine Argumentation auf ein Zitat von Newman, indem er bekräftigt, dass er absichtlich Primärfarben gewählt habe, um sie von ihrer Besetzung durch die „Formalisten" abzulösen und die Farben Rot, Gelb und Blau wieder als eigentliche Farben wirken zu lassen. Hummelen zitiert Thomas Hess, dass diese 3. Fassung (das Amsterdamer Gemälde) in Öl gearbeitet sei und eine lebendige Oberfläche besitze, bei einer anderen Fassungen bezeichnete er die Farbwirkung als matt und flächig.

12 www.arttube.nl/en/videos/the-return-of-who-s-afraid-of-red-yellow-and-blue-iii (Zugriff 28.10.2019). Die Pressemitteilung zum Restaurierungsskandal fällt entsprechend nüchtern aus: „When the restored work was rehung in the Stedelijk in 2001, it sparked off a huge commotion. Some critics pointed to the decreased transparency of the red plane, accusing Goldreyer of using a paint roller. Other art damage experts supported Daniel Goldreyer concluding that the restoration was performed in a professional and satisfactory manner." (Die Pressemitteilung war bis 2019 online verfügbar.) Dieses zurückhaltende Statement war wohl auch juristisch motiviert. Der Vergleich der Stadt Amsterdam mit dem Restaurator Goldreyer beinhaltete offenbar die Vereinbarung, dass sich städtische Angestellte bis heute nicht mehr kritisch über die Arbeit von Goldreyer äussern dürfen (Bruehl 2015).

Eigenschaften zuschreibt.[13] Auch Ysbrand Hummelen äusserte sich zwanzig Jahre später in versöhnlicherem Ton:

„Ich finde, dass Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III nicht tot ist, es ist da. Es hat auch ein Geheimnis, das unter dieser Farbschicht liegt, man hofft immer, vielleicht können wir mal diese Übermalung wegnehmen – noch die Hoffnung macht das Bild einen Barnett Newman."[14]

Die materielle Geschichte ist Teil des Werks geworden und wird sich in Zukunft weiter verändern. Das „managing change" im Titel dieses Unterkapitels zielt auf den Wandel der Bewahrungsstrategien der materiellen Komponenten des Kunstwerks Ende des 20. Jahrhunderts. Der Wandel von der strikten Vorgabe des Prinzips der minimalen Konservierung, das implizierte, alle materiellen Relikte nach gleichen Standards zu behandeln, hin zu offeneren Prinzipien, welche die Dynamik der Veränderung sowohl der materiellen Komponenten wie auch der Rezeption stärker berücksichtigen wollen. Abschliessend sei hierfür auf Paul Schimmel verwiesen. Er fand es bedeutsam und auch überraschend, dass eine Restauratorin 1998 eingewilligt hatte, ein *Peeling Off Painting*, 1957 von Saburo Murakami, einem Künster der Gutai Art Association, nach Los Angeles auszuleihen und den Transport zu begleiten. Die Malschicht löste sich tatsächlich sichtbar vom Träger ab.

„I asked her, ‚Why did you lend it? It's such an incredibly fragile piece.' She replied, ‚It is called Peeling Off painting. And that was [Murakami's] intention.'"

Minimal – post minimal

Der anhand des Barnett-Newman-Skandals thematisierte Wandel der Prinzipien der Konservierung und Restaurierung schlug sich aus restauriertheoretischer Perspektive im Konzept des Minimaleingriffs sowie der kritischen Reflexion darüber in den 1990er-Jahre nieder[15].

Die *Charta von Venedig* dokumentierte 1964 einen Meilenstein in der Entwicklung der Restaurierungstheorie: Das seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend positiv bewertete Konzept der Bewahrung der Authentizität ist hier erstmals in ein internationales Richtlinienpapier eingeflossen, mit der Konsequenz, dass die materielle Authentizität in der Folge deutlich höher

13 Matyssek 2010, 9.
14 Bruehl 2015.
15 Vgl. Bäschlin 2014.

gewichtet wurde.[16] Ein Bildträger aus Karton oder Holz war nicht mehr nur geeignetes Substrat für die Ausführung der höher bewerteten Malerei und notfalls austauschbar. Die Bewahrung der Authentizität des Gemäldes umfasste neu die gesamte Materialität und ihre Geschichte. Über die Gründung des ICOMOS 1965 in Warschau und ihrer wichtigen Rolle für die Weltkulturerbe-Nominierungen der UNESCO Welterbekonvention 1972 erlangte sie internationale Verbreitung.[17]

In diesem Kontext ist das Postulat des Minimaleingriffs[18] zu situieren. Diese herausragende Maxime der Konservierung und Restaurierung des 20. Jahrhunderts soll nachfolgend anhand von ausgewählten Restaurierungsberichten, ihrer Rezeption in der Fachliteratur aufgerollt und ihre Verbindung zur Konservierungs- und Restaurierungstheorie aufgezeigt werden. Die kritische Betrachtung des Minimaleingriffs im Spiegel zeitgenössischer Diskurse führt zu neuen Lektüren, wie etwa von *minimal und authentisch* hin zu *nachhaltig und kontextabhängig*. Eine direkte Konsequenz des „Minimaleingriffs“ sehe ich in der Neubewertung der Fragilität von Gemälden.

1978 fiel das grossformatige Gemälde von Ferdinand Hodler *Die Nacht*[19] (Abb. 7.7) auf einen Transportkarren, und es entstand ein rund 70 cm langer Riss durch Malschicht und Leinwand. Der Unfall geschah beim Handling nach einer Ausstellung. Ganz im Sinne der damals aktuellen Entwicklungen verwarfen die Verantwortlichen die Doublierung, die ganzflächige Hinterklebung mit einer stabilisierenden Leinwand. Wolfram Gabler, Restaurator in Berlin, übernahm den Auftrag der Konservierung und Restaurierung. Er war überzeugt, dass sogar ein derart erheblicher Schaden auch bei einem grossformatigen Gemälde ohne Doublierung behandelt werden könne. Gabler begründet sein Urteil damit,

„[...] dass das Doublieren für das subtile Konglomerat verschiedener Materialien, das jedes Leinwandgemälde ist, in jedem Fall einen drastischen Eingriff bedeutet, der früher oder später den Alterungsprozess beschleunigen wird“.[20]

Gabler verweist auf die noch junge Methode der lokalen Rissschliessung, die er, entgegen kritischer Stimmen, an der langen,

16 ICOMOS 2012, 47–51.

17 UNESCO (Hrsg.) 1977, ICOMOS o. J; Falser 2011. Vgl. Kapitel: Kunstwerke im vollen Reichtum ihrer Authentizität, S. 89.

18 Der Begriff „Minimaleingriff“ bezieht sich auf Massnahmen der Konservierung und Restaurierung. Die Bezeichnung „minimale Konservierung“ zielt auf konservierende Massnahmen. Im Text werden beide Begriffe in Abhängigkeit des jeweiligen Kontextes verwendet.

19 1989/90, Inv.-Nr. 117 x 299 cm, Staat Bern, Kunstmuseum Bern.

20 Gabler 1979, 1.

senkrecht zur Spannungsrichtung verlaufenden Rissstelle erfolgreich durchgeführt hat. Das Bestreben, „[…] die Massnahmen auf ein Minimum zu reduzieren […]“,[21] führt Gabler mit der Wahl einer farblich eingetönten, plastisch-formgebenden Ergänzung der Malschichtfehlstelle konsequent weiter, derart, dass er auf eine klassische Retusche verzichten konnte.[22] Die Restaurierung des Gemäldes von Hodler präsentierte Gabler 1978 im Rahmen eines Vortrages an der Freien Universität Berlin.

„Notfalls muss in Kauf genommen werden, dass das Bild auch nach der Restaurierung die Spuren seines Alters erkennen lässt.“[23]

Die durch Alterung und Vorschädigung des Materials erhöhte Fragilität wurde neu bewusst sichtbar gelassen und akzeptiert. Die Anhänger der lokal angewendeten Konservierungstechniken waren aber nicht allein in ihrem Bestreben um die Erneuerung der Konservierung: „Die anderen ersinnen neue Methoden unter Verwendung neuer Materialien, schonender Mechanik oder erhöhter ‚Reversibilität‘.“[24]

Mit den „andern“ meinte Gabler die englischen und amerikanischen Kollegen. So etwa den Wahlamerikaner Gustav Berger, den Entwickler des heute in der Konservierung weit verbreiteten synthetischen Klebstoffs BEVA.[25]

1976 restaurierte Berger Paul Klees *Arabisches Lied* (1932, 283)[26]. Berger schrieb 1976, dass der geschwächte Bildträger einer sofortigen Doublierung bedürfe.[27] Mit der Begründung, dass zeitgemässere Konservierungsverfahren erforderlich waren, um den neuen maltechnischen Umsetzungen gerecht zu werden, entschied er sich bei diesem Gemälde für eine eigens entwickelte Doubliertechnik, von der er sich bessere Kontrollierbarkeit und erhöhte Reversibilität versprach. Im Falle des Gemäldes von Klee stand für Berger die vom Künstler intendierte netzartige Textur im Vordergrund, die dieser durch die Verwendung von locker gewebter Jute erzielt hatte. Im Unterschied zu der oben erläuterten lokalen Rissverklebung am Hodler'schen Gemälde blieb Berger aber bei der Beschichtung der gesamten Gemäldestruktur mit einem dem Kunstwerk fremden Klebstoff. Den neuen Gedanken der minimalen Konservierung versuchte Berger mit der Reduktion der Klebstoffmenge zu verwirklichen.[28]

21 Gabler 1979, 2.
22 Ortner 2003.
23 Gabler 1979, 2.
24 Ebd., 1.
25 Berger/Russell 2000.
26 90,0 x 60,0 cm, Werk.Nr. 1932.283, The Phillips Collection, Washington D. C.
27 Berger 1976.
28 Berger 1976, 115–117.

Der Begriff der minimalen Konservierung entwickelte sich zu einer Maxime der Restaurierungsethik, deren praktische Umsetzung in der Folge alles andere als einheitlich war. Sollte es in erster Linie darum gehen, anstelle der historischen Materialien neue (synthetische) Materialien mit besser kontrollierbaren Eigenschaften zu entwickeln und einzuführen, oder sollen die konservatorischen und restauratorischen Massnahmen selbst auf den kleinstmöglichen Bereich und das kleinstmögliche Ausmass reduziert werden, in diesem Fall zugunsten der ebenfalls neu und höher bewerteten materiellen Authentizität?

Die moderne Maltechnik führe zu neuen Herausforderungen und verlange nach innovativen, individuell gewählten Konservierungstechniken[29] – diese Argumentation, die Gustav Berger für seine moderne Doubliermethode mit dem synthetischen wachsartigen Klebstoff Beva 1976 vorbracht hatte, findet sich bereits 45 Jahre früher in sehr ähnlicher Form. Es ging um das damals bereits berühmte Gemälde *Un Bar aux Folies Bergère*[30] von Edouard Manet (Abb. 7.8).

Der alarmierend „fragile" Zustand wurde im Vorfeld einer Ausstellung bemerkt. Stanley Kennedy North[31] wurde als Experte beigezogen und erkannte, dass maltechnische Besonderheiten mitverantwortlich waren für den fragilen Zustand. Nach seiner damaligen Einschätzung setzte er auf die damals moderne Wachs-Harz-Doublierung als vielversprechende und geeignete Massnahme zur Lösung des schwierigen Problems. Die Reversibilität der Massnahme stand weniger im Vordergrund, vielmehr ging es um die Bewahrung der künstlerischen Authentizität. Es ist unbestritten, dass sich eine strukturell geschwächte Malschicht mit einer Wachsimprägnierung verfestigen lässt. Die typischen Materialeigenschaften des Wachses beeinflussen aber die Oberflächenwirkung. Derartige Imprägnierungen sättigen die Malschicht und führen zu Glanzveränderungen und Verdunkelungen. Wachshaltige Materialgemische können sich mit der Alterung entmischen und an die Malschichtoberfläche migrieren.[32] Die damals als innovativ gewertete Methode der Wachsdoublierung wird heute anders eingeschätzt. Hauptargument der Kritik ist die Verletzung der materiellen Authentizität durch die Imprägnierung der Gemäldestruktur mit Wachs.

Wenden wir uns von der Restaurierung des Manet-Gemäldes im Jahre 1934 wieder Gustav Berger zu, der 1976 das Gemälde

29 Ebd., 124–127.

30 96,0 x 130 cm, 1882, The Courtauld Gallery, London.

31 1887–1942, Künstler und Gemälderestaurator in London.

32 1934 schrieb der Restaurator Henry Boissonas: „Je viens de terminer le Hodler, il n'y aura plus qu'en le rendre mat." Bericht, Restaurierungsarchiv, Kunstmuseum Bern.

Arabisches Lied (1932,283) von Paul Klee mit einem wachsähnlichen synthetischen Klebstoff doubliert hatte. Diese Doublierung führte nicht nur zu einer neuen kritischen Einschätzung, sondern musste sich dem Ikonoklasmus-Vorwurf stellen. Die Substanz des Werkes sei nicht mehr authentisch wahrnehmbar, und vom Werk bleibe lediglich eine Mumie zurück. Die Stabilisierung mit dem synthetischen Klebstoff Beva zerstöre den fragilen Charakter des Gemäldes, so die Schlussfolgerung. Dieser offensichtlichen Abwertung der Massnahme lagen nicht nur die historische Distanz, sondern auch kulturell und geografisch bedingte variierende Zielsetzungen, was eine Konservierung/Restaurierung leisten solle, zugrunde. So wurde etwa die Verwendung neuer synthetischer Konservierungsstoffe in Europa viel kritischer bewertet als in den USA. Die von Kersten und Trembley pointiert formulierte Kritik veranschaulicht die direkte Konsequenz der Maxime der Bewahrung der Authentizität auf die Konservierung und Restaurierung: die Forderung des Minimaleingriffs mit dem Ziel, die Materialität nicht zu verändern, und wenn, so geringfügig wie möglich.[33]

Eine frühe pointiert kritische Haltung zur klassischen Konservierungstheorie und insbesondere der Maxime der Bewahrung der Authentizität findet sich bei David Lowenthals erstmal 1985 aufgelegten Buch *The Past Is a Foreign Country*.[34] Er konstatierte, dass es seit dem 19. Jahrhundert einen starken Zuwachs an bewusst konservierten materiellen Relikten der Geschichte gibt. Dieser Trend hatte Folgen für die Praxis des Bewahrens und erforderte neue Standards und Methoden der Konservierung und Restaurierung. Betrachtet man den Einfluss der Gegenwart auf die Sicht auf die Vergangenheit, wird nach Lowenthal das Paradoxe des klassischen Restaurierungsverständnisses offensichtlich. Je mehr und länger wir bewahren, desto bewusster wird uns, dass wir das Bewahrte andauernd verändern und neu interpretieren. Die Konservierung und Restaurierung will bewahren, möglichst ohne zu verändern. Die Massnahmen an den Objekten stellen aber immer eine akzeptierte Veränderung aus einer zeitlich gebundenen Perspektive dar. Das duale Wesen der Restaurierung manifestiert sich besonders ausgeprägt in ihrer immer wieder zitierten Nähe zum Ikonoklasmus. Lowenthals Schriften wurden unter Historikerinnen und Historikern kontrovers diskutiert. Sein Einfluss auf die Entwicklung der Restaurierungstheorie ist jedoch über die breite Rezeption seiner Bücher in Fachpublikationen unbestritten.[35]

33 Vgl. S. 93.
34 Lowenthal 2015, 410. (1. Aufl. 1985)
35 Pease u.a. 1968, 63.

Ein zentrales, dem Minimaleingriff verbundenes und ebenfalls in Fachkreisen kritisch diskutiertes Prinzip ist die Reversibilität. In der *Charta von Venedig* war der Begriff noch nicht explizit erwähnt. Erstmals verbrieft wurde er im *IIC Code of Ethics for Art Conservators* (1968), und verbreitete sich in der Folge sehr rasch.

„The conservator is guided by and endeavors to apply the ‚principle of reversibility' in his treatments. He avoids the use of materials which may become so intractable that their future removal could endanger the physical safety of the object."[36]

Die kritische Diskussion zielte auf die Anwendbarkeit des Prinzips insbesondere im Kontext der Konservierung: Die Struktur verfestigenden Materialien sollen nicht primär reversibel, sondern gut alterungsbeständig sein. Barbara Appelbaum schlug 1987 anstelle von Reversibilität die „re-treatability" vor.[37] Erwin Emmerling formulierte dagegen 1992:

„Vermutlich ist die Verwendung des Begriffs Reversibilität in der Denkmalpflege und in der Restaurierung irreversibel."[38]

Die Prognose hat sich bestätigt. Die Reversibilität wird zwar heute offener formuliert und eher als begleitender, nach Möglichkeit zu berücksichtigender Leitgedanke interpretiert.[39] Als gut vermittelbarer Begriff – die Reversibilität beschreibt allgemeinverständlich die Abkehr von verfälschenden Restaurierungen – hat er sich insbesondere im öffentlichen Diskurs durchgesetzt. Die Bedeutung der Reversibilität steht auch für das gewachsene Bewusstsein, dass die Einschätzung einer Entscheidung, auch wenn sie noch so sorgfältig getroffen wurde, zeitlichem Wandel unterliegt.

Neue Beurteilungen der Konservierungstheorie mit ausgesprochen interdisziplinärem Ansatz finden sich in der im Anschluss an einen gleichnamigen Workshop entstandenen Publikation *Durability and Change*.[40] Der Workshop wurde 1992 nach dem Modell der 1974 gegründeten *Dahlem-Konferenzen* an der Freien Universität Berlin durchgeführt. Ein Schwerpunkt lag in der Frage, wie wissenschaftliche Erkenntnisse effizienter in die Praxis eingebracht werden können. Die Publikation dokumentiert eine erneute Schwerpunktverschiebung in der Konservierungstheorie. Das Postulat, dass eine geeignete Massnahme das zu restaurierende Ob-

36 „Chapter II: Obligations to the Work of Art," Point 5. Principle of Reversibility (Pease u.a. 1968, 63) vgl. auch Brachert 1992; Oddy/Carroll 1999.

37 Appelbaum 1987, 67.

38 Emmerling 1992, 45.

39 Appelbaum 2007, Pos. 304.

40 Krumbein u.a. 1994.

jekt möglichst nicht verändern soll, weicht neu einer differenzierteren Charakterisierung der möglichen Veränderungen der Materialität. Sind sie a priori negativ zu werten? Gibt es wertsteigernde (nicht nur im Sinne von monetär) Veränderungen, welcher Grad an Veränderung ist akzeptabel? Der Konservierungswissenschaftler Stephan Michalski betont die Bedeutung des Kontextes sowie des individuellen und zeitabhängigen Einflusses des Betrachters. Wie wird ein Kunstwerk, wie wird ein Schaden oder eine Restaurierung wahrgenommen?[41]

Dieser Ansatz hat sich bis heute weiterentwickelt, und um 2000 spiegelte sich ein wachsendes Interesse an restauriertheoretischen Themen in einer grossen Anzahle an umfassend angelegten Publikationen.[42] In den theoretischen Ansätzen zu Fragen der Konservierung erfährt das Prinzip des Minimaleingriffs eine Umdeutung. Hervorzuheben ist der Artikel „Post Minimal Intervention" von Caroline Villers.[43] Sie kritisiert, dass „Minimal" als Prinzip begriffen werde, das jedoch nicht umgesetzt werden könne, und daher sehr viele verschiedene Interpretationen und Varianten der minimalen Konservierung kursierten. Aus historischer Perspektive verbindet sie die minimale Konservierung mit „puristisch", das, so Villers, auch in der Architektur der Zeit durchschlagend war, etwa bei Mies van der Rohe mit dem Leitsatz „less is more".

In der Diskussion treten also die Reflexion und Verhandlung von allen das Kunstwerk betreffenden Werteebenen in den Vordergrund: soziale, religiöse, gesellschaftliche, funktionale und natürlich auch weiterhin künstlerische und historische Werte des Kulturguts. Konservierungskonzepte werden vermehrt hinsichtlich der kontextabhängigen Präsentation oder Nutzung des Kulturguts diskutiert. Der museale Bewahrungsanspruch wird verstärkt auf die Interessen und Ansprüche aller Beteiligten, nicht nur der zuständigen Experten, ausgerichtet. Wichtig ist, dass ein breiter Konsens darüber besteht, demzufolge die heute offener geführte Diskussion nicht für die Umsetzung beliebiger, auf persönlichen Vorlieben abgestützter Konservierungskonzepte herhalten darf. Die Diskussion wird im Gegenteil viel anspruchsvoller. Der Entscheidungsfindung als Prozess wird grössere Bedeutung zugemessen, und ein breiterer Kreis von Akteuren soll sich daran beteiligen.[44]

41 Michalski 1994.
42 Auswahl: Caple 2000; Janis 2005; Appelbaum 2007; Hermens/Fiske 2009; Richmond/Bracker 2009; Schädler-Saub/Weyer 2010; Munoz-Vinas 2012.
43 Villers 2004.
44 Kapelouzou 2012; Ashley-Smith 2017; Wharton 2018.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Maxime „Minimaleingriff" als Folge des Anspruchs der Bewahrung der Authentizität um 1970 ausgeprägt und durchgesetzt hat. Sie hat zum Ziel, alle materiellen Veränderungen eines Kunstwerks als Dokumente seiner Geschichte zu bewahren. Die sichtbaren Spuren der Geschichte und der Materialalterung erlangten einen neuen Aufschwung in ihrer Bewertung, ganz in der Tradition der seit dem 18. Jahrhundert dokumentierten Wertschätzung des *Alterswerts*. Dieser Fokus auf die historischen Qualitäten eines Kunstwerks stand im Konflikt mit dem Anspruch, ebenfalls künstlerische, soziale oder funktionale Werte eines Kunstwerks zu berücksichtigen, denn die Umsetzung des Minimaleingriffs bedeutete in ihrer letzten Konsequenz die Nicht-Restaurierung. Um diese Problematik zu umgehen, versuchte man, sich mit verschiedenen Aus- und Umwegen dem Minimaleingriff anzunähern.

Das Ergebnis der minimalen Konservierung bedeutete in vielen Fällen eine erhöhte materielle Fragilität der Kunstwerke. Diese einleuchtende Konsequenz manifestiert sich nicht nur auf einer materiell-technischen Ebene, sondern sie erfährt eine Doppelung in der erhöhten Wertschätzung der Fragilität. Das Fragile wird zum Nachweis des Authentischen und erfährt auf diese Weise eine Neubewertung. Anstelle von sichtbaren, die Materialität verändernden Eingriffen, treten die präventive Konservierung, (nachhaltig) erhaltende und (kontextabhängig) wiederherstellende Massnahmen.

Prävention und Risikomanagement

1930 fand in Rom die *International Conference for the Study of Works of Art* statt. George L. Stout[45] war einer der Teilnehmer.

„If, as a result of this meeting, extreme care and precision in technical matters get to be generally accepted and practised, and if the findings of scientific research which bear on the preservation of works of art are brought together and redistributed periodically, then artists, scholars, students, and amateurs ought to be not a little thankful to the International Institute of Intellectual Cooperation for bringing about the conference at Rome."[46]

Es war die erste Konferenz des *International Institute of Intellectual Cooperation*, eine Unterorganisation der *League of Nations*, die sich der Erhaltung von Kunst widmete. Rund zwanzig Länder

45 1897–1978. Harvard o. J.
46 Stout 1931, 332.

waren mit insgesamt 125 Teilnehmern und 50 Beiträgen vertreten. Hauptthemen waren die präventive Konservierung und der Einbezug der naturwissenschaftlichen Analysen in die Untersuchung von Kunst und Kulturgut. Interessant ist die Präzisierung von Stout, dass die naturwissenschaftlichen Untersuchungen vor allem hinsichtlich der Erfassung des Erhaltungszustandes breite Akzeptanz fanden.

„There was more or less tacit consent, for one thing, to the natural limitations of experimental study; chemical and optical examination were regarded as leading primarly to knowledge about the material state of a work of art rather than about its authorship.“[47]

Dieser Hinweis lässt zwei Schlussfolgerungen zu: 1. Die auf stilkritischen Argumenten basierende kunsthistorische Zuschreibung der Autorschaft sollte ihre Vorrangstellung vor Naturwissenschaften behalten, und 2. die Erfassung des Zustands der Kunstwerke hatte sich von einem Desiderat zu einer zentralen Aufgabe der Museen entwickelt.

Die Experten gaben die Empfehlung, dass jedes Museum seine Klimabedingungen kritisch prüfen und nach neuen Standards verbessern sollte, um so die bestmögliche Erhaltung der Kunstwerke zu gewährleisten. Ebenfalls Einigkeit bestand nach Stout zum Bedarf einer lückenlosen Untersuchung und Dokumentation auf naturwissenschaftlicher Basis als Voraussetzung für die Restaurierung.

George L. Stout berichtete von einer offenen und qualitätsvollen Diskussion, die sich einer neuen Transparenz und dem Austausch von Wissen unter den Institutionen verschrieb. Nur punktuell verweisen seine Formulierungen auf kontroverse Meinungen. Es ist zu vermuten, dass diese sehr wohl existierten, aber zugunsten der neuen richtungsweisenden Strategie nicht ausführlicher thematisiert wurden. Die Konferenz war unbestritten ein denkwürdiger Anfang einer internationalen Zusammenarbeit, die der präventiven Konservierung im Museum und einem neu naturwissenschaftlich geprägten Berufsbild des Konservator-Restaurators Anschub leistete.[48]

In diesem Sinne erstaunt es nicht, dass S. Kennedy North bereits 1932 für die Verglasung des bereits mehrfach erwähnten

47 Ebd., 331.

48 Die Geschichte der präventiven Konservierung im Sinne der Pflege von Kunst- und Kulturgut setzt viel früher ein. Die Konferenz in Rom ist jedoch für die museale Bewahrung von grosser Bedeutung, Clavir 1998; Plenderleith 1998; Caple 2000; Hilbert u.a. 2002; Staniforth 2013.

Gemäldes *Un Bar aux Folies Bergère*[49] von Edouard Manet plädiert hatte. S. Kennedy North agierte auch bezüglich naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden an vorderster Front. 1930 publizierte er einen Artikel über die Röntgenuntersuchung eines Tafelgemäldes von Giotto. Er schreibt, dass anhand des Röntgenbildes der Zustand einer überdeckten Vergoldung habe offengelegt werden können. Aus heutiger Sicht erscheinen seine Ausführungen etwas optimistisch, sie dokumentieren aber das Vertrauen in den wissenschaftlich fundierten Nachweis, der die Entwicklung des Berufsbildes der Konservierung-Restaurierung bis zur Gegenwart massgeblich prägte.[50] Diese Entwicklung setzte sich nach dem Krieg kontinuierlich fort. Ausbildungsinstitute, Forschungslabors und die Museumsateliers integrierten naturwissenschaftliche Methoden in die Forschung und die Konservierungspraxis. Heute ist die Tatsache, dass die Konservierung und Restaurierung durch den Einbezug der Naturwissenschaft an Autorität gewonnen hat und ihre Teilhabe am hoch geschätzten Wissenschaftsbetrieb ermöglicht wurde, besonders bedeutsam.

Ein derzeit wichtiges Feld der präventiven Konservierung ist die Einschätzung von Risiken, der Eintrittswahrscheinlichkeit all jener Ereignisse, die zu unerwünschten Veränderungen führen. Die Risikoanalyse umfasst die Analyse jedes einzelnen sowie auch des Gesamtrisikos. Risikoanalyse hat immer mit Quantifizierung zu tun. Wichtig ist dabei, dass die Quantifizierung immer zu einem Anteil auf Einschätzungen von Fachpersonen beruht, also nicht vollständig auf berechenbaren Modellen basiert, da die möglichen Ablaufszenarien immer Unbekannte enthalten. Das Risikomanagement umfasst die angemessene Anwendung verfügbarer Ressourcen zur nachhaltigen Minimierung der Risiken. Die Übertragung von Risikoeinschätzungsmodellen aus der Wirtschaft auf die Museen hat in den 1990er-Jahren eingesetzt. In den Anfängen waren es vor allem die Archive oder grossen naturhistorischen und archäologischen Sammlungen, die sich diesem Thema widmeten. Das erste Standardwerk, das bis heute Gültigkeit hat, *Risk Assessment for Object Conservation* von Jonathan Ashley-Smith erschien 1999. Seit 1994 entwickelte Robert Waller eine Methode des Risk Assessment für Museen, die sich heute international etabliert hat. Ziel der Methode ist die Quantifizierung der spezifischen Risiken als Grundlage für eine gezielte, auf die Bedürfnisse und Art des Museums angepasste Risikoeinschätzung. Die Methode umfasst fünf Schritte: 1. Die Definition der spezifischen Risiken *(specific risks)* und 2. der betroffenen Sammlungskonvolute *(fraction susceptible)*.

49 96,0 x 130 cm, 1882, The Courtauld Gallery, London.
50 North 1930.

Anschliessend folgt 3. die Einschätzung der Wertminderungen in Bezug auf die Wertezuordnung *(loss in value)* und 4. die Definition Eintrittswahrscheinlichkeit *(probability)*. Zum Schluss erfolgt 5. die Einschätzung des Schadensausmasses. Anhand einer Gleichung, welche die Faktoren in eine definierte Beziehung setzt, wird das Gesamtrisiko *(magnitude of risk)* jeweils für ein spezifisches Risiko quantifiziert.[51]

Die hier thematisierte Wertschätzung der materiellen Fragilität hat eine offensichtliche Auswirkung auf das Risikomanagement im Museum. Sowohl für die Ausstellung wie auch für die Lagerung im Depot oder Transporte ist Fragilität nicht zwingend eine Ursache für die restauratorische Behandlung, sondern in erster Linie eine Ursache für erhöhte Schutzmassnahmen. Empfindliche Gemälde werden verglast, es werden Distanzmarkierungen und Abschrankungen vor Werken platziert. Licht, Klima und mechanische Einwirkungen werden hinsichtlich potentiell kumulierender Schadenseinwirkung geprüft.

51 Waller 1994; 1996; Vgl. auch: The Protect Heritage Corp. o. J. protectheritage.com/blog (Zugriff: 28.10.2019). Antomarchi u.a. 2005; Ashley-Smith 2013; Michalski 2014; Waentig u.a. 2014.

SAMMLUNG UND AUSSTELLUNG

konzentriert sich auf die Fragen, die die Fragilität im Kontext der Ausstellungstätigkeit aufwirft. Anhand öffentlicher Debatten soll in diesem Abschnitt die offenbar zunehmende Aufmerksamkeit gegenüber der materiellen Fragilität sowie der Frage nach der Handhabungspraxis im Museum und dem Potenzial für ihre Instrumentalisierung aufgezeigt werden. Im Fokus steht der Begriff der Fragilität: Wann und wie taucht er im musealen Vokabular auf? Bedeutend scheint mir, dass er über die auf mechanische Eigenschaften ausgerichtete Bedeutungsebene hinaus eine disziplinübergreifende aussagekräftige Kategorie darzustellen vermag, die sich als kommunikatives Element zwischen den Interessengruppen und den Experten im Museumskontext etabliert hat. Erhaltungs- und Präsentationsformen neuer künstlerische Produktionen, die anhand bewusst gewählter, wenig beständiger Materialien das Prekäre verkörpern, lassen sich, so die These, anhand der Fragilität – gedacht als kulturelle Wertekategorie – historisch verorten und neu befragen.

Blockbuster – Tauschgeschäft und Instrumentalisierung

Der Titel dieses Abschnitts bezieht sich auf eine Reaktion von Sidney J. Freedberg[52] auf einen Beitrag in *The Art Bulletin* von 1987, „Art History and the ‚Blockbuster' Exhibition".[53] Freedberg kommentierte eine Kritik, die sich gegen die von ihm kuratierte Ausstellung *The Treasure Houses of Britain in der National Gallery of Art in Washington* richtete. Es geht um die Frage, inwiefern Ausstellungsprojekte mit grosser Publikumswirkung und entsprechend grossem Werbeetat der Aufgabe der Museen noch gerecht würden. Freedberg verteidigte die sogenannten „Blockbuster" und sprach ihnen eine Bildungsaufgabe zu. Auch seien alle Museen, ob gross oder klein, von der Ausstellungstätigkeit absorbiert und hätten entsprechend weniger Zeit für die Betreuung der eigenen Sammlung.

52 1914–1997, Kunsthistoriker und Kurator, Spezialist für italienische Renaissance.
53 Freedberg/Jackson-Stops/Spear 1987.

Seine Ausführungen über Sponsoring, Qualitätsanspruch von Grossausstellungen und der Abkehr vom elitär anmutenden wissenschaftlichen Kunstverständnis erinnern an aktuelle Diskurse für und wider den Eventcharakter von Ausstellungen und das Verständnis der Museen als Massenmedien.[54]

Die Kritiker brachten auch das Fragilitätsargument vor. Sie monierten, das Museum würde die empfindlichen Leihgaben hohen Risiken aussetzen oder gar Schäden provozieren.

„The complaint the Editor raises against inclusion in the exhibition of what are called ‚fragile objects' (by which, I assume, mainly panel paintings are meant) is inspired by a legitimate concern. It is one that the Gallery fully shares; and we have taken the trouble to determine by careful research what the real facts in the problem are.“[55]

Freedberg zählt in der Folge alle Abklärungen, Forschungsinitiativen und Vorsichtsmassnahmen auf, die die National Gallery of Art im Vorfeld getroffen hat, und erklärt sie somit zum Kompetenzzentrum für die konservatorische Leihgabenbetreuung. Das Argument der „fragile objects“ hat offenbar einen hohen Stellenwert, und als Legitimation für die Gefährdung der Kunstwerke steht die Forschung, die Erarbeitung der „real facts“, an oberster Stelle.[56]

Deutlich andere Schwerpunkte setzte Heinz Althöfer im Artikel „Tod auf Reisen. Transport von Kunstwerken“ der 1991 in der Zeitschrift *Kunsttechnologie und Konservierung* erschien.[57] Er reihte unzählige Berichte aus der Praxis auf, wonach Pannen, Unprofessionalität und falsche Versprechungen in Bezug auf die Transportabläufe zu tatsächlichen und zahlreichen Beinahe-Katastrophen geführt haben. Seine Schilderungen zu Gabelstaplern, die durch Kisten und Bilder stechen, abenteuerlichen Kran- und Rollwagenfahrten, übergrossen Kisten, die im Schnee auf der Strasse ausgepackt werden müssen, und Beschädigungen an den empfindlichen Oberflächen moderner Gemälde stimmen nachdenklich. Althöfers Fazit schliesst aber nicht in einem Lamento gegen das Ausstel-

54 Daniel Tyradellis nennt die Ausstellung Das MoMA in Berlin in der Neuen Nationalgalerie Berlin, 2004, mit 212 Leihgaben als die mit 1,2 Millionen Besuchern erfolgreichste Ausstellung in Deutschland. Von den 8,5 Millionen Euro, die für die Ausstellung ausgegeben wurden, floss eine Million in die Werbung (Tyradellis 2014, 27).

55 Freedberg/Jackson-Stops/Spear 1987, 295.

56 Das Archiv des Doerner Instituts beinhaltet eine Sammlung kritischer Reaktionen der Zeit auf grosse Leihgabenprojekte. Interessant ist in unserem Kontext, dass sich Bruno Heimberg, damaliger Direktor des Doerner Instituts, generell sehr kritisch zu Freedbergs Haltung geäussert hat. Hauptargument war dabei die optimistische Haltung der Amerikaner, die Klimaschwankungen während des Transports und in den Ausstellungsräumen antizipieren und kontrollieren zu können.

57 Althöfer 1991.

lungsgeschäft, sondern seine Berichte aus der Praxis untermauern ein Plädoyer für eine professionelle Abwicklung aller Kunsttransporte – und zwar nicht nur der Transporte, die einzelne Meisterwerke, nach neuestem Wissenstand verpackt, mit Polizeischutz und Pressebegleitung ausgeführt werden.

„Die Entfremdung dieser beiden Parteien [der Museumsleiter und der Konservatoren] ist zu bedauern. Die eine, die nur in der Bewahrung ihre Aufgabe sieht und dabei vergisst, dass sie im Toynbee'schen Sinne ebenso alles vernichtet, indem sie alles bewahren, und die anderen, die im ständigen Präsentieren und Variieren ihre Verwirklichung vermuten und dabei vergebens auf Teilhabe an der Unsterblichkeit der Kunst hoffen.“[58]

Diese deutliche Kritik auch am eigenen Fach – Heinz Althöfer verstand sich primär als Restaurator – ist für die Zeit bezeichnend. Es war und ist teilweise immer noch durchaus üblich, dass Leihgabengeschäfte in den Museen Machtkämpfe unter den Abteilungen entfachen und diese, zusätzlich aufgemischt durch kulturpolitische Interessen, zu intransparenten und unproduktiven Konflikten führen. Interessanterweise sind im letzten Jahrzehnt vermehrt Leihskandale publik geworden, in denen sich das Fragilitätsargument durchgesetzt hat. So etwa im Streit um die Ausleihe des *Selbstbildnis im Pelzrock* von Albrecht Dürer an das Germanische Nationalmuseum Nürnberg. Die Alte Pinakothek München argumentierte mit einer strukturellen Schwachstelle im Bildträger, die im Kontext einer früheren Ausleihe festgestellt worden sei. Zudem war das Gemälde auch aufgrund seiner Bedeutung für die Pinakothek auf einer Leihsperrliste. Der öffentliche Streit entwickelte sich in eine ganz andere Richtung. Es war die Landespolitik, nicht die Museumsleitung, die über die fachliche Beurteilung der Spezialisten hinweg eine Ausleihe erzwingen wollte. Es ist beruhigend, dass es nicht gelang.[59]

Das Zentrum Paul Klee entschied sich 2012 kurzfristig gegen die Ausleihe von klimaempfindlichen Werken, da die Leihnehmer nicht in der Lage waren, die geforderten und zugesagten Leihbedingungen einzuhalten. Es ist dies eine Situation, die mir in meiner langjährigen Erfahrung im internationalen Leihgeschäft sehr vertraut ist und die einen zentralen Aspekt des musealen Leihgabengeschäfts verdeutlicht. Die Abklärungen im Vorfeld, die Überprüfung der Einhaltung der vertraglichen Bedingungen, die Vorbereitung der Werke und die Begleitung der Transporte sind

58 Ebd., 234.
59 Schultejans 2012; Verband der Restauratoren VDR 2012; Kilb 2012.

sehr zeitintensiv, aber zwingend notwendig, wenn es um empfindliche Exponate geht. Bezeichnend ist für mich bei diesem Beispiel vor allem die Tatsache, dass es eine derart üblich zu sein scheinende Praxis als Meldung in die nationale Presse geschafft hat.[60]

Die wachsende Akzeptanz konservatorischer Bedenken verleitete zu Instrumentalisierungen. Auch dies entspricht gemäss meiner eigenen Erfahrungen einer verbreiteten und von einigen Entscheidungsträgern durchaus akzeptierten Verhandlungspraxis – wobei oft lediglich leicht geschummelt, manchmal aber auch richtig instrumentalisiert wird. Ein lokal bernisches Beispiel war die Nicht-Ausleihe des Gemäldes *Ad Parnassum* an die Eröffnungsausstellung im Zentrum Paul Klee 2005. Das Gemälde – aus verschiedenen Gründen als fragil eingestuft und auf einer Leihsperrliste – hätte aber unter speziellen Vorkehrungen ins nahe gelegene Zentrum transportiert werden können – so zumindest die Einschätzung der zuständigen Restauratorinnen. Möglicherweise war es die Sorge, es würde nicht mehr zurückkommen, oder es gab andere, mir unbekannte Gründe, die die Museumsleitung dazu bewogen, das Gemälde „aus konservatorischen Gründen" nicht auszuleihen.

Die positive Folge dieses Lokalstreites war der Anschub für Forschungsarbeit. Im Rahmen eines Symposiums wurden diverse Recherchen zum Gemälde öffentlich präsentiert, darunter eine Transportsimulation, welche Informationen zur tatsächlichen Belastungen (Klimaschwankung, Schock und Vibration) lieferte und deren Ergebnisse eine um zwei Jahre verspätete temporäre Ausleihe 2007 doch noch möglich machte.[61]

Es folgten weitere Forschungsprojekte zum Thema mit der Überzeugung, dass es ein alle Akteure verbindendes Interesse gibt: Die bestmögliche Risikoeinschätzung und eine gezielte und nachhaltige Schadensprävention. Die Konservierungsforschung kann kulturell und wissenschaftlich relevante, nationale und internationale Ausstellungsprojekte stützen. Die Erkenntnisse lassen

---

60 Der Bund 2012; Hess/Wessalowski 2012; Christ 2012.

61 Bäschlin 2007. Ein aktueller Streit, der kurz vor der Drucklegung des Buches in den Medien aufwallt, lässt höchst undurchsichtige Instrumentalisierungen vermuten. Die Zeichnung von Leonardo da Vinci *Der vitruvianische Mensch,* sei zu fragil für eine Ausleihe nach Paris an die 500 Jahre Jubiläumsausstellung im Louvre. Mit diesem Argument stoppte die erste richterliche Instanz erfolgreich das Leihvorhaben. Die zweite Instanz hingegen argumentierte kulturpolitisch: Die Verordnung, dass wichtige Kulturgüter nicht ausser Landes gebracht werden dürften, sei veraltet. Die Ausleihe habe kulturpolitische Bedeutung. Darüber hinaus wurde auf ein Tauschgeschäft verweisen. Es ist anzunehmen, dass kulturpolitische und machtpolitische – vermutlich auch nationalistisch geprägte – Interessen die Fragilitätseinschätzung des weltberühmten Kunstwerks überlagert und möglicherweise instrumentalisiert haben. www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/da-vinci-der-vitruvianische-mensch-darf-in-den-louvre-a-1291963.html; www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2019/10/16/uomo-vitruviano-puo-partire-per-parigi-tar-del-veneto-respinge-ricorso_f7eb8722-c8c8-43bb-8f36-18b41fb0e999.html (Zugriff: 18.10.2019).

sich für den verantwortungsvollen Umgang mit dem uns anvertrauten Kulturgut fruchtbar machen. Dies bedeutet aber auch erhöhte Aufmerksamkeit und eine präzise Detailplanung der Transporte. Ist dieser Aufwand gerechtfertigt? Ist das Schadensrisiko tatsächlich hoch? Vergleicht man das Gesamtrisiko, das man einem Gemälde mit einem internationalen Transport zumutet, mit anderen, museumsinternen Risiken, so ergibt sich im Fall des Kunstmuseums Bern in etwa das folgende Bild: Das Unfallrisiko durch menschliches Versagen mit seinen oft drastischen Folgen bleibt trotz professioneller Abwicklung hoch. Die errechnete Grösse (Gesamtrisiko) entspricht in etwa dem Risiko einer mit viel Holz verbauten Installation mit zahlreichen Elektrogeräten und schwer zugänglichen Brandmeldern. Ein Risiko, dessen Identifikation im Fall der Brandmeldern zu Sofortmassnahmen geführt hat. Schwieriger gestaltet sich hingegen die Berechnung des Risikos von Ermüdungsbrüchen und Farbablösungen durch kontinuierliche, transportbedingte Stoss- und Vibrationseinwirkung oder durch Klimaschwankungen. Das Schadensausmass ist deutlich geringer und wird oft erst spät erkannt. Eine schwer einschätzbare Grösse scheint hier ebenfalls die Eintrittswahrscheinlichkeit zu sein. Natürlich ist sie kontinuierlich gegeben. Je nach Transportweg, Transportmodus und Verpackung sind aber erhebliche Unterschiede zu erwarten. Für die Risikoabschätzung von fragilen Gemälden ist es daher notwendig, die tatsächlichen Belastungen jedes einzelnen Transports aufzuzeichnen und in eine nachhaltige „Nutzungsplanung“ mit verbindlichen Leihpausen einfliessen zu lassen.[62]

Ein Leihskandal, der nicht nur den Abgang des Generaldirektors Wilfried Seipel zur Folge hatte, sondern darüber hinaus geradezu eine Welle an neuen und neu aufgearbeiteten Forschungen zu kunsttechnologischen, konservatorischen, restauratorischen und kunsthistorischen Erkenntnissen zum Gemälde *Malkunst* von Johannes Vermeer[63] auslöste, fand 2012 am Kunsthistorischen

62 Die Hauptrisiken bei Kunsttransporten, abgesehen von Unfällen und anderen unvorhersehbaren Ereignissen, sind mögliche Klimaschwankungen (Temperatur und relative Luftfeuchte) sowie Stoss- und Vibrationsimmissionen. Gemälde sind während Kunsttransporten Erschütterungen und Vibrationen ausgesetzt. Das Handling der Gemälde innerhalb der Museen, das Laden und Umladen von Transportkisten, die Lastwagenfahrten über holprige Strassen oder der Frachtumschlag an Flughäfen sind typische risikobehaftete Situationen. Zu der Klassifizierung der transportbedingten Schock- und Vibrationsimmissionen, die Risikoeinschätzung und Ermittlung von Toleranzwerten sowie die Entwicklung von Präventions- und Monitoringstrategien vgl. www.gemaeldetransport.ch (Zugriff: 28.10.2019).

63 www.khm.at/objekt-datenbank/detail/2574 (Zugriff 28.10.2019).

Museum Wien statt.[64] Medienberichten zufolge war gerade hier die „Übernutzung" des als fragil eingestuften Meisterwerks Grund für heftige Kritik. Ohne ausreichende Leihpausen war das Gemälde innerhalb von nur zwei Jahren nach Madrid, nach Den Haag und nach Japan verliehen worden. Das Bundesdenkmalamt und das Ministerium verhinderten schliesslich die umstrittene Ausleihpolitik von Seipel.[65]

2002 zeichnete Andreas Burmester, damaliger Direktor des Doerner Instituts, in seinem Beitrag „Deep Time: Ausstellen als Risiko und Notwendigkeit" ein düsteres Bild der steten und vielfach unsinnigen Zunahme von internationalen Ausstellungen, die er – nicht generell – aber in der schieren Masse als unverantwortlichen Verschleiss der Kunstwerke und somit auch der musealen Erinnerungsstrukturen darstellt.[66] Die oben aufgeführten medienwirksamen Beispiele zeigen deutlich, dass in der Zeitspanne seit Burmesters warnenden Worten eine Tendenz hin zu einer erhöhten Sensibilität gegenüber der Fragilität der Leihgaben zu verzeichnen ist und sich eine insgesamt professionellere Haltung aller Akteure abzeichnet. Meine persönliche Erfahrung stützt diese Beobachtung, wobei der hohe Druck auf die Institutionen, ihre Meisterwerke auszuleihen, bestehen bleibt oder sich sogar noch verstärkt hat. Verbessert hat sich hingegen der Respekt gegenüber der Fachkompetenz der Restauratoren und im Gegenzug die Bereitschaft derselben, mit nachhaltigem Risikomanagement und mit Präventionsmassnahmen Ausstellungsprojekte nach Möglichkeit zu unterstützen. Allerdings ist eine professionelle Leihgabenbetreuung immer mit hohen Kosten verbunden – seien es Transportbehältnisse, das Monitoring oder eine detaillierte, auf die Kunstwerke individuell abgestimmte, also zeitintensive Organisation der Abläufe.[67]

---

64 Haag/Oberthaler/Pénot 2010. Aus der insgesamt hochkarätigen Publikation sei hier der Artikel von Jaap Boon und Elke Oberthaler „[…] zur fragilen Struktur" des Gemäldes hervorgehoben: Boon/Oberthaler 2010. 2009 wurde die umstrittene Provenienz des Gemäldes öffentlich neu aufgerollt. Auch zu diesem Thema wurden neue Erkenntnisse publiziert.

65 Trenkler 2008, Der Standard 2008; Die Presse 2011.

66 Burmester 2002.

67 Die Anzahl lokaler und internationaler Ausstellungsprojekte nimmt stetig zu – nicht zuletzt auch ablesbar an den steigenden Ausgaben für Kunsttransporte.
Das Beispiel Kunstmuseum Bern zeigt eindrückliche Zahlen: 2004 wurden insgesamt CHF 108'000 für Transport ausgegeben, 2008 Höchstwerte von CHF 569'000. In den folgenden Jahren sinken die Ausgaben wieder leicht. In Abhängigkeit der Art und Anzahl Ausstellungen schwanken die Ausgaben stark, sie bleiben aber hoch. Die Museen leihen analog auch mehr Gemälde aus den eigenen Beständen aus. Gemäss Jahresberichten hat das Kunstmuseum Bern 2004 rund 76 Gemälde (ohne Arbeiten auf Papier, Skulpturen und Installationen) weltweit an Ausstellungen ausgeliehen. 2008 waren es rund 200, 2014 rund 220 Gemälde.

Notion und Nachweis der Fragilität

Der bereits erwähnte 21 Seiten umfassende, akribisch verfasste Bericht von Percy Moore Turner aus dem Jahr 1934 zur Leihanfrage und Konservierung des Gemäldes von Edouard Manet, *Un Bar au Folies Bergère*[68], gibt detaillierte Angaben zum Entscheidungsprozess im Vorfeld der Ausleihe des Gemäldes nach Paris 1932, weshalb ich den Bericht als äusserst aussagekräftig erachte. Konkreter Anlass für die Analyse bot ein Transport innerhalb Londons und dann, kurze Zeit später, für die Leihanfrage der Musées Nationaux für die Exposition Manet 1832–1883, Musée de l'Orangerie, Paris 1932. Dabei sind zwei Aspekte besonders interessant: der Kontext und das Vorgehen. Die Erfassung der materiellen Fragilität erfolgte über ein mehrstufiges Verfahren. Als Erstes erfolgte die Dokumentation der Gefährdung der Malschicht anhand der visuellen Begutachtung. Das Ergebnis: Die Malschicht löste sich vom Träger und drohte abzufallen. Die anstehenden Transporte und die resultierende mechanische Belastung stellten somit ein erhöhtes Schadensrisiko dar.

In einem zweiten Schritt erfolgte die Untersuchung des Gemäldes mit dem Ziel, die Ursache des Schadens zu verstehen. Die beobachteten maltechnischen Charakteristika wurden mit dem damals aktuellen Fachwissen korreliert und zu einer These zum Schadenshergang verdichtet. Dabei standen die mechanischen Eigenschaften des textilen Trägers im Vordergrund – er wurde als zu fein und stark degradiert eingestuft – sowie die Annahme, Edouard Manet habe auf eine unterbundene Grundierung eine unbeständige Krapplackimprimitur aufgetragen:

„Rose madder, being one of the most fugitive colours and one which reduces itself to powder the easiest."[69]

Die Zustandsanalyse führte zu der nachvollziehbaren Argumentation, dass aufgrund der maltechnisch bedingten Haftungsprobleme und Spannungen innerhalt des Schichtenpakets sowie der empfindlichen Oberfläche die Wachsdoublierung einer klassischen wässrigen Leim-Kleisterdoublierung vorzuziehen sei.

Percy Moore Turner beschreibt eindrücklich die Ratlosigkeit, welche das schwierig einschätzbare Schadensphänomen auslöste, welche Abklärungen erfolgten und wie das gesamte Londoner Netzwerk involviert wurde. In einer ersten Phase wurden Sofortmassnahmen zur Behandlung der akuten Schadensgefahr ausgelöst. Der Zustand des Gemäldes schien „so frail and precarious", dass man sogar den Transport innerhalb von London als ein

68 Turner 1934, Abb. 7.8.
69 Ebd., 2.

zu hohes Risiko einschätzte und – vorerst minimale – Sicherungsmassnahmen an der Farbschicht durchführen liess. In der Folge wurden verschiedene Gutachten erstellt. Der Kunsthistoriker Charles Henri Collins Baker gab eine Einschätzung zur Bedeutung des Werks und stufte es als von hoher Wichtigkeit sowohl für die moderne Malerei wie auch für „the nation" ein und folgerte „its care should be of the safest nature". Über ein Evaluationsverfahren, das mehrere Gespräche mit Spezialisten umfasste, wurde der Auftrag dem Restaurator Kennedy North übergeben. North, Restaurator an der National Gallery, galt für die Zeit als innovativer und wissenschaftlich orientierter Spezialist, der selber auch publizierte. Die Ausführung der Konservierung und Restaurierung wurde nochmals durch die Ausleihanfrage aus Paris unterbrochen. Paul Jamot[70] war, gemäss Percy Moore Turner, verärgert und überrascht über die Nachricht, dass das Gemälde nicht transportfähig sei. Es sollte als Hauptwerk in der Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag von Edouard Manet figurieren. Er reiste nach London und informierte sich vor Ort über den Zustand des Bildes. Der ausgehandelte Kompromiss bestand darin, dass die für den Transport nach Paris notwendigen Massnahmen vorgezogen wurden, das Gemälde in Paris unter Glas ausgestellt und die Massnahmen nach der Rückkehr aus Paris abgeschlossen werden sollten.[71]

Die Evaluation des Transportmodus war für die Zeit ebenfalls innovativ. Das Gemälde sollte nach Paris fliegen, und Kennedy North hatte die Aufgabe, den Transport zu begleiten. Es sind langwierige Verhandlungen mit dem Leihnehmer dokumentiert, bis eindeutig feststand, dass Paris für die Versicherungskosten, nicht nur für das Gemälde, sondern auch für den Kurier aufzukommen hatte. Während der Ausstellungsdauer überprüfte North den Zustand des Gemäldes in Paris mehrere Male.

Zusammenfassend zeigt das Vorgehen, dass der materiellen Fragilität anlässlich internationaler Ausstellungstätigkeit und damit verbundener Kunsttransporte zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. Fragilität ist nicht als isolierte Kategorie, sondern im Nutzungskontext zu betrachten. Die materielle Empfindlichkeit ist nicht a priori, sondern hinsichtlich von spezifischen Belastungen zu definieren, die bei den geplanten Präsentationen anfallen. Ein besonders lichtempfindliches Exponat ist nicht zwingend ebenso empfindlich gegenüber Klimaschwankungen oder mechanischen Belastungen.

70 1863–1939, französischer Kunsthistoriker und Kurator der Musées nationaux.

71 Im Telegramm aus Paris stand geschrieben: „stop Glace dimension indiquée sera prete stop" (Turner 1934, 15).

In diesem Sinn erstaunt es nicht, dass die Verwendung des Begriffs der *Fragilität* in der Konservierung und Restaurierung eng mit der Entwicklung des Ausstellungs- und Leihgeschäfts zusammenhängt. Der Titel *Loan Exhibition of the Arts of the Italian Renaissanc*e weist beispielsweise schon deutlich darauf hin, dass die vielen Leihgaben eine der Hauptattraktionen in der Ausstellung 1923 im Metropolitan Museum New York waren. Die detaillierte Ausstellungsbesprechung nennt auch nicht nur die Werke, sondern immer auch deren Besitzerinnen und Besitzer und lobt im gleichen Atemzug ihre Grosszügigkeit. Die Leihgaben wurden international zusammengetragen, was im Artikel nachdrücklich betont wird. Die Auswirkung der internationalen Leihtätigkeit oder die Risiken eines solchen Unternehmens werden in dieser öffentlichen Besprechung hingegen noch nicht thematisiert.[72]

Das Thema war neu und sorgte – wie Paul Jamots Reaktion auf die Nachricht, der *Manet* sei nicht transportfähig, aufzeigte – für Überraschung und Wirbel. In der restauratorischen Terminologie taucht der Begriff im Kontext von Transport und Ausstellung erst nach dem Zweiten Weltkrieg auf. Ein Beispiel von 1959 ist die amerikanische Patentschrift einer stapelbaren, kosteneffizienten und sicheren Packungslösung, die sich aber rückblickend weder bewährt noch durchgesetzt hat.

„This invention relates generally to the packing and crating art, and more particularly to an improved multicellular device adapted for the packing of fragile planar articles, such as oil paintings and similar works of art.“[73]

Frühe fachspezifische Nennungen der Fragilität sind eng verknüpft mit der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs aus der Bruchmechanik im Sinne von steif, spröde und zerbrechlich. 1961 publizierte Alfred Emil Anthony Werner[74] in den Studies in Conservation einen Artikel mit dem Titel „Consolidation of Fragile Objects“. Hauptaspekt waren dabei die mechanischen Eigenschaften, also die Materialfestigkeit.

„When objects have been buried in the ground, or have been exposed to unsuitable environmental conditions, they may suffer changes which result in the loss of their original mechanical strength, so that they become fragile. The consolidation of objects in such a fragile state is a constantly recurring problem in conservation.“[75]

72 Burroughs/Breck/Ivins 1923.
73 Moyer 1959, 1.
74 1911–2006, ab 1959 Keeper of the Research Laboratory of the British Museum.
75 Werner 1961, 133.

Im selben Heft erschien ein Beitrag zu „The Conservation of Fragile Metallic Objects“.[76]

Althöfer beschreibt 1968 ausführlich die Aufgabegebiete des Restaurators in Düsseldorf und verweist darauf, dass nicht nur fragile kunstgewerbliche Objekte empfindlich gegenüber Transportbelastungen reagierten, sondern auch Gemälde.[77] Im Düsseldorfer Symposium 1977 weisen die Experten immer wieder darauf hin, dass besonders bei grossformatigen Gemälden und bei solchen, die aufgrund ihrer Maltechnik empfindliche Oberflächen aufwiesen, grosses Schadensrisiko bestehe.[78]

Die weltweit zunehmende Ausstellungstätigkeit in der Nachkriegszeit weckte kritische Stimmen und zeigte den Bedarf an internationalen Standards auf.[79] Nathan Stolow publizierte 1979 die *UNESCO conservation standards for works of art in transit and on exhibition*. Der Leitfaden ist für die Praxisanwendung ausgerichtet und erläutert die Anforderungen und Umsetzungen anhand von zahlreichen Fallbeispielen.

„If, for example, a fragile painting or sculpture has always been cared for in a stable humidity environment relatively free from dust and pollutants, it should not be subjected to the stresses of travel in a poorly cushioned and non-isolated case, and then perhaps exposed in a gallery under totally different conditions. This happens very frequently today. The risks of damage are very great.“[80]

Stolow betonte hier die Empfindlichkeit der Kunstwerke im Ausstellungswesen, das er sehr kritisch bewertet. Der Begriff der *Fragilität* eignete sich offenbar dafür, eine Gesamteinschätzung einer Gefährdung zu vermitteln. Punktuelle Recherchen in den Archiven der Konservierungs- und Restaurierungsdokumentationen des Courtauld Institute of Art, London, und des Doerner Instituts, München, bestätigen die in der Literatur nachweisbare Verwendung des Begriffs *Fragilität*. Sir Robert Bruce-Gardener[81] verfasste 1976 einen ausführlichen Bericht zur Zustandsuntersu-

76 Organ 1961.
77 Althöfer 1968, 13.
78 von Kalnein 1977.
79 *The Burlington Magazine* 1977. 1971 beauftragte ICOM eine Arbeitsgruppe zur Erarbeitung der *ICOM Guidelines for Loans*. 11 Artikel regeln die Rechte und Pflichten im Leihverkehr wie Versicherung, Transportanforderungen, Zustandsüberwachung, Zoll, Ausstellungsbedingungen und Reproduktionsrechte. Die *Guidelines* wurden 1974 publiziert und sind bis heute gültig. Vgl. ICOM o.J.
80 Stolow 1979, 15.
81 1943–2017, Head of the Department of Conservation and Technology 1989–1999.

chung des Gemäldes *Le Déjeuner sur l'herbe*[82] von Edouard Manet. Beschreibungen wie „potential weakness of the paint-ground", „severe cupping of the canvas" oder „brittle and friable tacking edges" veranschaulichen die materielle *Fragilität* des Gemäldes. Erst für die generelle Zustandseinschätzung kam der Begriff *Fragilität* zur Anwendung:

„The painting is, however, in an alarmingly fragile state, due to the deterioration of the canvas support."[83]

Die Zustandsberichte aus dem Archiv des Doerner Instituts, München, lassen vermuten, dass die Verwendung des Adjektivs *fragil* im konservatorisch-restauratorischen Kontext im deutschen Sprachraum etwas später Einzug hielt. Ein frühes Beispiel ist ein Protokoll von 1989. Es heisst:

„Bild in sehr gutem Zustand. Krakeleebildung mit leicht hochstehenden Rändern im Hintergrund."

Unter *Zustand* ist „gut, aber sehr fragil" vermerkt.[84] Interessant ist hier die positive Konnotation der Bezeichnung *fragil*. Sie verweist nicht auf Konservierungsbedarf, sondern zielt auf erhöhten Schutz und impliziert eindeutig eine Wertschätzung. Der Wandel von *fragil* für geringe mechanische Festigkeit hin zu einer erweiterten Auffassung im Sinne von verletzlich, da unberührt und authentisch, ist in die 1980er-Jahre zu datieren und im Kontext und als Folge der Wertschätzung und internationalen Verbriefung der Authentizität als übergreifendes Prinzip der Konservierung und Restaurierung zu situieren.

Die Konservierungsforschung untersuchte die Fragilität von Gemälden ganz im Zeichen der Bruchmechanik. Frühe und ausgesprochen interessante Ansätze hierfür gehen auf Nathan Stolow zurück. 1967 führte er die Grundlagen der physikalischen Schwingungslehre sowie die Theorie und Praxis der Verpackungsingenieure für fragiles Packgut in die Fachwelt der Konservierung und Restaurierung ein.[85]

Art in Transit. Studies in the Transport of Paintings lautete der Titel einer wegweisenden internationalen Tagung in London 1991. Organisiert wurden die vorgängige Forschungsarbeit und die Ta-

---

82 62,0 x 41,5 cm, undatiert, neue kunsttechnologische Untersuchungen lassen vermuten, dass das Gemälde als Vorarbeit vor der grossen Pariser Version von 1863, Musée d'Orsay, zu datieren ist (Bailey 2016).

83 Bruce-Garderer 1976, 2.

84 Zustandsprotokoll zu einem Gemälde von David Marquise de Sorcy, Laufnr. HuW21, erstellt anlässlich einer Ausstellung im Palais du Louvre, Paris 1989, Archiv Doerner Institut, München.

85 Stolow 1967.

gung vom Canadian Conservation Institute, dem Conservation Analytical Laboratory of the Smithsonian Institution, der Tate Gallery und der National Gallery of Art.[86] Die Forschungsarbeit war sehr breit und hauptsächlich naturwissenschaftlich ausgerichtet. In unserem Kontext ist besonders interessant, dass sich viele der Beiträge mit der Bestimmung der Fragilität von Kunstwerken hinsichtlich von Transportbelastungen beschäftigten. Paul Marcon referierte zu der Dämpfungskapazität von Schwingschutzen bei Gemälden auf textilen Bildträgern. Marion F. Mecklenburg und Charles Tumosa forschten zum Einfluss der Spannungsinduktion durch Klimaschwankungen auf die gesamte Gemäldestruktur. Mervin Richard beschäftigte sich mit den Eigenschaften von Dämpfungsmaterialien und ihrer Eignung für Kunsttransporte. Da Kunstwerke kaum vergleichbar sind in Gewicht, Form und Oberflächenbeschaffenheit, variieren deren Anforderungen an die Verpackung. Richard ordnete den Gemälden eine feste Grösse, den *fragility factor* oder *G factor*, zu, den er in Relation mit der Erdbeschleunigung setzte und der den spezifischen Schwellenwert der Beschleunigung eingrenzen soll, die beim Kunstwerk zum mechanischen Bruch führt.[87] Stefan Michalski führte eine Schwingfestigkeitsprüfung an einem Versuchsgemälde durch, die eine Aussage zur Belastungsstärke und zu der Anzahl Schwingungszyklen ermöglichte, die bei diesem Gemälde zum Bruch in der Beschichtung führten.[88]

Die Konferenz wurde in der deutschen Fachzeitschrift Kunsttechnologie und Konservierung ausführlich besprochen. Ein etwa ein Drittel des Textes umfassendes Kapitel führte den Titel „Fragilität". Die Autorin erläuterte darin die Themen und die neuen Forschungsergebnisse.[89] Es ist anzunehmen, dass die Konferenz *Art in Transit* eine wichtige Rolle spielte, die *Fragilität* international als Fachbegriff zu etablieren.

Gemeinsam mit einem interdisziplinären Team untersuchte die Autorin Forschungsprojekt *Transport fragiler Gemälde* welchen

86 Mecklenburg 1991.

87 Mervin Richard verweist auf die analoge Vorgehensweise bei der Verpackung von industriellen Packgütern. Es erfolgt die Ermittlung über den sogenannten Wöhlertest, eine Schwingfestigkeitsprüfung, bei der die Testkörper so lange belastet werden, bis sie brechen. Dauerschwingversuche sind bei Kunstwerken nicht möglich. Richard schlägt eine Annäherung vor, bis die Forschung in diesem Punkt weiter ist. Die Ermittlung eines fragility factors hat sich jedoch in der Folge als unrealistisch erwiesen. Nicht nur aufgrund der Komplexität der Materialien der Kunstwerke und ihrer Degradation, sondern auch in Bezug auf die Vielzahl der Faktoren, welche die Belastungsstärke und die Belastungszyklen der Schwingungseinwirkung während eines Transports beeinflussen.

88 Michalski 1991.

89 Klinkhammer 1991, 334.

Belastungen Gemälde während des Transports ausgesetzt sind.[90] Der Transport von fragilen Gemälden setzt einen erhöhten Schutz vor mechanischen Einwirkungen voraus. Die Belastungsgrenze liegt bedingt durch Alterung und Vorschädigung heute niedriger. Dem steht unser spärliches Wissen um die tatsächlich einwirkenden Belastungen und die Faktoren, die sie beeinflussen, gegenüber.

Dies wiederum erschwert die Risikoeinschätzung und erhöht die Gefahr, dass solche Gemälde bei Transporten Schaden nehmen. Das Gemälde von Paul Klee, Die *Legende vom Nil*, z.B. reiste in einer Standard-Klimakiste im LKW nach Berlin. Die Zustandskontrollen in Berlin und nach dem Rücktransport in Bern brachte zutage, dass sich während der Transporte Farbpartikel von der Oberfläche abgelöst hatten. Die ungeeignete Wahl der Rückseitenschutz- und Polstermaterialien haben während des Transports zu Verstärkungen der Schwingungen geführt.[91] Die entsprechende Anpassung der Polsterung konnte im Rahmen eines späteren Transports unerwünschte Verstärkungen ausschalten.

---

90 Vgl. www.gemaeldetransport.ch (Zugriff: 28.10.2019). Die Forschungen konzentrierten sich auf die folgenden Fragen: Wie übertragen sich Stösse und Vibrationen im Verlauf eines Transports auf die Verpackung und weiter auf die aufgespannten textilen Bildträger (Leinwandgemälde)? Werden die Vibrationen des LKWs auf die Gemälde übertragen? Wie effizient funktioniert die Dämpfung? Die Resultate belegen einen Optimierungsbedarf bei der Vibrationsdämpfung und sie liefern neue wissenschaftliche Erkenntnisse zur Schadensgrenze bei fragilen Gemälden. Begleitend entwickelte das Forschungsteam ein umfassendes Monitoringkonzept für die Praxisanwendung, welches zurzeit im Kunstmuseum Bern weiterentwickelt wird. Bäschlin u.a. 2011; 2015, Palmbach u.a. 2012; Läuchli u.a. 2014; Läuchli u.a. 2015. Vgl. „Das Bild in der Box“, „Nano“, 3Sat, Sendedatum: 8.10.2014; „Operation Kunsttransport“, „Einstein“ SRF, Sendedatum 28.05.2015 www.srf.ch/sendungen/einstein/mittelalter-funde-zuerich-operation-kunsttransport-vision-wisent (Zugriff 28.10.2019).

91 Wenig Beachtung galt bisher einem zentralen Faktor, der die Empfindlichkeit eines Gemäldes gegenüber Schock- und Vibrationsimmissionen entscheidend beeinflusst: das Zusammenspiel des Frequenzspektrums der Schwingungen, die vom LKW auf die Verpackung und weiter auf das Gemälde übertragen werden, mit dem spezifischen Schwingungsverhalten des Gemäldes in Abhängigkeit seiner Vorschädigung, Spannung und Beschichtung. Erfolgen die Schwingungsanregungen im Bereich der Eigenfrequenzen des Gemäldes (oder angrenzender Kontaktmaterialien), ist mit Koppelungseffekten und Verstärkungen (Resonanzen) und somit erhöhten, unerwünschten mechanischen Belastungen zu rechnen. Bei dem Gemälde Legende vom Nil von Paul Klee liegen die ersten Eigenfrequenzen relativ tief, zwischen 5 und 27 Hz. Der Bereich überlappt sich mit dem Spektrum der LKW-Immissionen. Ziel einer Präventionsstrategie muss demnach sein, die Kontakt- und Verpackungsmaterialien so zu wählen, dass die Schwingungen in diesem kritischen Bereich möglichst nicht übertragen werden.

Beziehungen zwischen Nachweis und Wertschätzung

Der Fragilitätsdiskurs durchdringt gesellschaftliche Themen, Wertekategorien und Erhaltungsstrategien und spiegelt sich in den relevanten ethischen Kodizes. Er ist eng mit der künstlerischen Produktion und der wissenschaftlichen Reflexion darüber, etwa über die Kunsttechnologie und die Analytik, die Kunstgeschichte und die Rezeptionsästhetik, verknüpft. Die Nähe des Fragilitätsdiskurses zur künstlerischen Produktion und ihre positive Konnotation hat über die historische Verankerung des Alterswerts, die Mythisierung der Aura und die Wertschätzung der Authentizität eine lange Tradition. Die gesellschaftliche Relevanz des Diskurses hingegen ist jung und an gesellschaftliche Entwicklungen in Politik, Wirtschaft und Ökologie gebunden. Auch diese Ebene der Fragilität spiegelt sich inhaltlich und materiell in künstlerischen Produktionen wider. Die Schnittebene der Themen, die sich um den Fragilitätsdiskurs bilden, hat ein hohes Potenzial für die Bildung neuer Netzwerke und Think tanks. Das Potenzial sehe ich vor allem darin, dass die eingespielten konfliktbehafteten Motivationen und Zielvorstellungen, etwa zwischen Erhaltungsstrategien und Ausstellungskonzepten, zwischen natur- und geisteswissenschaftlicher Annäherung an ein Kunstwerk oder zwischen Expertise und Publikumserwartung, hinterfragt und neu gedacht werden können.[92]

Es erweist sich als äusserst fruchtbar, den kunsttechnologisch und naturwissenschaftlich orientierten, auf Nutzungskonzepte ausgerichteten Fragilitätsnachweis nicht ausschliesslich als „objektive" Grundlage für Präsentations- oder Transportentscheidungen zu nutzen, sondern die Ergebnisse auf eine breitere Reflexionsebene zu übertragen und im Kontext der Wertekategorien, der Erhaltungsstrategien und ihrer Relevanz für die Kunstgeschichte oder für gesellschaftliche Themen zu prüfen. Es ist durchaus möglich, dass alte vorurteilsbehaftete Einschätzungen, die auf der einen Seite nur Masslosigkeit (Ausstellung) und auf der anderen Seite Verhinderung (Bewahren) vermuten, neu gedacht und die festgestellte Tendenz in Richtung Kooperationen gestärkt werden kann.

Das besprochene Gemälde von Francis Picabia zeigt auf, dass die kunsttechnologische Recherche rund um die Erfassung der materiellen Fragilität konkret in die kunsthistorische Diskussion des Gemäldes einfliessen oder dieser neue Ausrichtungen zu

92 Für breit angelegte Forschungen über die Kunstdisziplinen hinaus würde es sich anbieten, über Methoden der Sozialforschung komplexe Fallstudien zu untersuchen. Die gezielte Kombination von Forschungsperspektiven und Methoden, um möglichst viele Aspekte einer Fragestellung zu berücksichtigen, hat sich in der Sozialforschung bewährt, vgl. Flick u.a. 1995, 153.

geben vermag. Die Erkenntnis, dass die auffälligen Schwundrisse vom Künstler über ein anspruchsvolles technisches Verfahren intendiert waren, bringt neue Impulse. Die Schwundrisse waren bisher als ausgeprägtes Alterungsphänomen wahrgenommen worden, das auch Experten getäuscht hat. Ich kann mich erinnern, den Auftrag erhalten zu haben, Restaurierungsoptionen für die womöglich gefährdeten und ästhetisch unbefriedigenden Schwundrisse vorzuschlagen. Interessant ist zudem, dass die aktuelle materielle Fragilität nicht konkret mit den sichtbaren Schwundrissen zusammenhängt. Sie haften gut, höchst fragil hingegen ist der aufliegende originale Firnis, der aufgrund von Entmischung und Materialdegradation sowohl spröde wie auch weich wurde. Die Materialveränderung hat eine Trübung und die Verminderung der Kontrastwirkung zur Folge. Aus der heutigen Perspektive würde man der Erhaltung dieses Firnisses im Sinne der Bewahrung der Authentizität sicher hohe Priorität einräumen. Jegliche Nutzungsvorhaben sind auf den bestmöglichen Schutz dieser Schicht auszulegen. Detaillierte Prognosen zum Materialverhalten könnten mit weiteren Untersuchungen vertieft werden.

Interessant ist zudem, dass die kunsttechnologischen Ergebnisse zu diesem Gemälde möglicherweise dazu führen können, dass das Gemälde in Zukunft wieder vermehrt ausgestellt werden soll. Auch das wäre zu unterstützen, da die Auseinandersetzung mit den verschiedenen fragilen Wertigkeiten die Sensibilisierung für dieselben wiederum stützen kann. Voraussetzung dafür sind nachhaltige Vorgaben zum bestmöglichen Schutz und zu verantwortungsvollen Nutzungskonzepten hinsichtlich der Ausstellungsdauer oder der Transportfrequenz.

Die besonderen Umstände, die bei dem Gemälde von Meret Oppenheim zu der materiellen Fragilität geführt haben, spiegeln ihre künstlerische Vorgehensweise in direkter Weise. Eine Restaurierung von Meret Oppenheims Restaurierung – die durchaus stabilisierende Wirkung hätte – sollte aus meiner Sicht vermieden werden, zumal derzeit kein akuter Bedarf besteht. Allerdings ist der akute Bedarf hier ganz anders definiert als bei dem Gemälde *Legende vom Nil* von Paul Klee. Den Verlust einer kleinen Malschichtscholle aus dem Gemälde *Ein Abend im Jahre 1910* von Meret Oppenheim (ein Zehntel-Millimeter-Bereich aus dem Umfeld des alten Schadens) würde ich noch nicht als wertmindernden Schaden einstufen. Die Künstlerin hat die gefährdeten Randbereiche des beschädigten Bereichs belassen und ihre eigenen Massnahmen auf die farbliche Integration konzentrieren. Solange diese nicht beeinträchtigt wird, scheint mir der geringe materielle Verlust vertretbar. Meine Einschätzung würde bei einem Malschicht-

verlust gleicher Grösse aus dem Gemälde von Paul Klee anders ausfallen. Das präzise austarierte Gleichgewicht zwischen Farb- und Strukturwirkung und der Grenzen der Haltbarkeit von Materialwahl und Technik würde dadurch gestört. Die Schadensdefinition erfolgt somit sowohl vom Werk aus (Materialverlust) wie auch vom Standpunkt des Betrachters (Einschätzung des Verlusts). Als universeller Grundsatz gilt das *Do-no-harm*-Prinzip,[93] welches in erster Linie Schäden durch Vernachlässigung zwingend vermeiden will. Die Interpretation des Materialverlustes ist im Kontext neuer künstlerischer Produktionsformen und der Ausweitung ethischer Normen auf globale kulturübergreifende Bewahrungsstrategien im individuellen Fall zu prüfen.

Kumulierend wirken die Faktoren, die die materielle Fragilität ausmachen, beim Gemälde *Tableau N: II* von Mondrian. Die Diskrepanz zwischen der Präzision der eigenhändigen Ausführung und der Selbstdarstellung des Künstlers sowie die überlagernden Altersspuren bilden eine Fülle an – auch am materiellen Werk ablesbaren – Informationen, die den Fundus bilden, der zum anhaltenden Interesse an der Rezeption von Mondrians Werk führt. Hinzu kommt die absolut authentische, zwar gealterte, aber nicht übermalte oder durch Restaurierung veränderte Oberflächenwirkung. Sie steigert zum einen das Singuläre, zum anderen lädt sie zur eingehenden Betrachtung der Oberfläche ein. Das Werk ist sehr verletzlich und erfordert aus meiner Sicht zwingend präventiven Schutz durch eine Verglasung, die wiederum die Wahrnehmung beeinträchtigt. Purist_innen der minimalen Konservierung der 1970er- und 1980er-Jahre hätten diese „Mumifizierungen" gerne vermieden.[94] Sie wiesen ihnen ebenso wie dem grassierenden Ausstellungsbetrieb ikonoklastische Züge zu. Ihnen schwebte die gepflegte, hochkarätig bestückte, unverglaste Sammlungspräsentation mit guter Distanzsicherung und kontinuierlicher Anwesenheit wachsamer Aufsichten vor. Auch heute scheint eine solche, der Kontemplation verpflichtete Präsentation überaus verlockend. Die authentische, möglicherweise fragile Materialität liesse sich ohne Filter betrachten. Ein kostenintensives und ebenso nostalgisches Präsentationskonzept, bedenkt man das grosse Marketingaufkommen mit dem die Museen um Steigerung der Besucherzahlen und letztlich um die Legitimation ihrer Existenz kämpfen.

Ein zunehmend zu beobachtendes Phänomen ist das Bedürfnis der Museumsbesucher_innen, die Kunstwerke, die in ihrer materiellen Ausführung besonders, überraschend, überbordend oder filigran anmuten, zu berühren. Man hat den Eindruck, dass

---

93 Kapelouzou 2012, 180–182.
94 Schinzel 1977, 10.

die Farbe, als Material thematisiert, zur direkten Prüfung der Materialeigenschaften einlädt, manchmal bis zum Ermüdungsbruch und einer irreversiblen Schädigung. Möglicherweise sind es die Folgen der Abkehr von der musealen Regel, dass Werke grundsätzlich nicht berührt werden dürfen, hin zu einer explizit interaktiven Rolle der Besucher_innen als Akteure. Jedenfalls stellt dies neue Anforderungen an die Präsentation von Gemälden wie jenen von Klodin Erb. Die Materialfestigkeitsprüfung durch Fingereindrücke in die noch weichen Farbtaschen hätte wohl drastische Folgen.

Die Barierreforderung wird durchlässiger und der Handlungsspielraum grösser. Vergleichbar mit der Akzeptanz der „Zerfallskunst" sind neue Formen zu diskutieren, wie das Prekäre und Fragile – wenn als sinnstiftendes Merkmal identifiziert – mit Objektschutz vereinbart werden kann und wie man zulässt, dass Spuren der Fragilität dieser Werke sichtbar werden. Verantwortungslos ist lediglich das Ignorieren des Wissens um das Risiko, das sich nicht Kümmern um die Schadensgefahr. Ganz im Sinn des erwähnten *Do-no-harm*-Prinzips.[95]

Sinnvolle und effiziente Vorgehensweisen, Risiken möglichst systematisch zu identifizieren, sind breit etabliert. Die Frage der Übernahme von Verantwortung, die Entscheidungsabläufe und wie wir die Folgen der Schutzmassnahmen abwägen und gewichten, bleibt dabei ein noch weites und spannendes Diskussionsfeld, das weit über das museale Umfeld hinaus heute eine ausgesprochen hohe gesellschaftliche Relevanz erlangt hat.[96] In Museen und Sammlungen stellt das Bedürfnis und der Auftrag der Gesellschaft, die fragilen und preziösen Werke vor schädigenden Umgebungsfaktoren und vor Beschädigung durch Unachtsamkeit oder Vandalismus zu schützen sowie der ebenfalls formulierte Anspruch an eine möglichst authentische, dem Werk verpflichtete Präsentation, ein klassisches Dilemma dar. Die Verknüpfung der musealen Präsentation mit Veranstaltungen und grossen Besucherzahlen steht Begriffen wie Sorgfalt und kontemplative Intimität diametral entgegen. Neue Präsentationsformen implizieren innovative offene und interaktive Beziehungen zwischen Werk und Rezipient und hinterfragen zugleich tradierte, museale Prä-

95 Das *Do-no-harm*-Prinzip setzt bei der Verantwortung an, sich am Bewahrungsdiskurs zu beteiligen. Die Verantwortung, sich zu kümmern, konnte als universell gültiges Prinzip identifiziert werden, welches der kulturellen und regionalen Vielfalt genug Diskussions- und Handlungsspielraum gewährt. Vgl. Kapelouzou 2012.

96 Unter zahlreichen Publikationen zum Umgang unserer modernen Gesellschaft mit Risiken sei, nicht zuletzt wegen des vielsagenden Titels auf „Antifragilität: Anleitung für eine Welt, die wir nicht verstehen" verwiesen, worin die systemimmanenten Schwachstellen unserer Gesellschaft und die für die Gesellschaft unmoralischen aber innerhalb des Systems akzeptierten Möglichkeiten Einzelner, daraus bereichernden Nutzen zu ziehen, thematisiert werden. Vgl. Taleb 2013.

sentationen, die auf der respektvollen Distanz zum Kunstwerk aufbauen. Der Künstler Thomas Hirschhorn stellt dieses museale Dilemma in den Kontext der zunehmend als fragil wahrgenommenen gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Konstellationen. Er bezeichnet die Auseinandersetzung mit der Kunst auch als Kampf für eine universelle Existenzberechtigung des Prekären. Er sucht nach einer „[...] Logik, der ‚Nichtbeständigkeit' Form zu verleihen"[97] und führt sie ins Museum und in den öffentlichen Raum. Die Prekarität soll sich den heute zunehmenden Sicherheits- und Überwachungsanforderungen wiedersetzten können. Hirschhorns kämpferisches Plädoyer für die Existenz des Nichtbeständigen fordert im Vergleich zum auf das 18. Jahrhundert zurückgehenden Alterswert eine neue, interaktive Ausrichtung der Wertschätzung des Fragilen, die von gesellschaftlichen Themen ausgeht und sich zweifelsfrei von der Zerfallskunst der 1960er Jahre abgrenzen lässt. Es eröffnen sich neue Bezugsfelder zwischen Materialität und Beständigkeit, zwischen prekär und wertvoll, zwischen fragil und schützenswert. Die Wertschätzung fragiler Materialität, als historisch gewachsene kulturelle Wertekategorie, gewinnt an Relevanz und dient als Fundus und Reflexionsraum für neue Diskurse um Produktion, Präsentation und Erhaltung *nichtbeständiger* Kunst.

97 Raymond/Hirschhorn 2018, S. 84.

Katalog

MATERIAL UND TECHNIK

Kunstwerke, die als Artefakte vorliegen, bestehen meist aus mehreren und unterschiedlich gealterten Materialien. Die Künstler_innen bedienen sich tradierter oder innovativer Techniken und integrieren manuell, gewerblich oder industriell hergestellte Materialien. Diese zunächst simple Tatsache impliziert ein weites Forschungsfeld, das sich zwischen den Wissensdisziplinen der Kultur- und Kunstgeschichte, der Naturwissenschaft und der Materialforschung, der Technologie und der Dokumentation bewegt. Die spezifisch restauratorische Werkuntersuchung erlangte im Verlauf des 20. Jahrhunderts einen hohen Grad an Spezialisierung und sie dient sowohl dem Werkverständnis sowie auch der Konzeption der erhaltenden Massnahmen. Der Katalog präsentiert die diskutierten Fallbeispiele in der Form von Kurzdokumentationen.[1]

1 Sie basieren auf der Auswertung der Werkdaten, aufbewahrt im Archiv des Kunstmuseums Bern, einem Gespräch und Mailverkehr mit der Künstlerin Klodin Erb sowie auf den Untersuchungen der Autorin. Die Methoden sind auf die Untersuchung der materiellen Fragilität der Werke ausgelegt. Sie erfolgte mit sichtbarem Licht (VIS), UV-Fluoreszenz, IR-Reflektografie und der Mikroskopie. Kamera: Nikon D 810, Objektiv: Zeiss Macro Planar 2/100 ZF.2, Licht: Blitzanlage Profoto D1 500 Air, Fotografie UV-Fluoreszenz: Licht: UVAHAND 250 black light 300–400nm (Hönle), UV-Filter Makario PS2 UV 400N, Infrarot-Reflektografie (IR): Makario LP2 700/ LP2 830, Stereomikroskopie: Leica M80, Leica-Kamera EC3, Mikroskopie an Malschichtproben: Leitz Metallux 3 & Leitz DMRB, 5x,10x, 20x, 50x, UV-Blau 355–460nm, Sperrfilter 480nm. Die Materialanalytik führten Dr. Stefan Zumbühl und Dr. Nadim Scherrer, Kunsttechnologisches Labor, Hochschule der Künste Bern durch (Vgl. S. 255).
Bildnachweis: Wenn nicht anders vermerkt, sind die Fotos von der Autorin.

1. FRANCIS PICABIA, DIE HAND, 1935 ODER 1936

Künstler:	Francis Picabia (22.01.1878–30.11.1953)
Titel:	Die Hand
Technik:	Ölmalerei auf textilem Bildträger auf Keilrahmen
Masse:	61,3 x 50,3 cm
Datierung:	1935 oder 1936
Inv.-Nr. KMB:	G 89.010
Standort und Besitz:	Kunstmuseum Bern
Provinienz:	Eingang in das Kunstmuseum Bern 29.08.1989 als Geschenk von Olga Picabia-Mohler, Rubigen



Abb. 1.1 *Gesamtaufnahme (© 2020, ProLitteris, Zürich).*

ZUSAMMENFASSUNG

Die Diskussion des Fallbeispiels thematisierte in erster Linie die Schwundrisse, das heisst die im Trocknungsstadium (physikalische Trocknung und chemische Vernetzungsprozesse) entstehenden Risse, die sich dadurch auszeichnen, dass die Rissränder unscharf und meist auf einzelne Schichten oder Schichtenpakete begrenzt sind. Die maltechnische Untersuchung analysiert primär die auffälligen Schwundrisse in der Farbschicht des Gemäldes. Die Untersuchung des Malschichtaufbaus und die Analyse der verwendeten Materialien belegen, dass Francis Picabia die Schwundrisse gewollt in den Malprozess integriert hat. Er verwendete dafür ein technisch anspruchsvolles Verfahren aus der Dekorationsmalerei, die Reisslacktechnik. Die intendierte Materialveränderung, visuell wahrnehmbar als Zeichen sowohl für prekäre Materialität wie auch für Historizität, setzt sowohl positive wie negative Konnotationen.

SPANNRAHMEN/FORMAT

Gewerblich hergestellter Keilrahmen mit Mittelstrebe. Die Längsleisten betragen 61,0 x 4,5 x 2,0 cm, die Querleisten 41,0 x 4,5 x 2,0 cm. Auf der unteren Leiste befindet sich der Formatstempel 12 F. Das Format entspricht dem französischen Normformat 12 Figure. Das Gemälde ist formatgerecht aufgespannt.

TEXTILER BILDTRÄGER

Das feine Gewebe ist in einfacher Leinwandbindung gewebt. Senkrecht verlaufen 28, waagrecht 27 Fäden/cm. Die Fäden weisen eine Z-Drehung

und eine auffällig unregelmässige Fadenstärke auf. Die senkrecht verlaufenden Fäden besitzen eine höhere Torsion und eine geringere Fadenstärke (vermutlich Kette). Das Garn der senkrecht verlaufenden Fäden hat zudem regelmässig dunkle Einschlüsse. Die naturbelassene Bräunung ist durch Faseroxidation und dunkle Einschlüsse im senkrecht verlaufenden Garn verstärkt. Vermutlich handelt es sich bei den Einschlüssen um Ansammlungen einer Garnschlichte (Bindemittel zur Erhöhung der Gleitfähigkeit). Die polarisationsmikroskopische Untersuchung bei den vertikal und horizontal verlaufenden Fäden wiesen Flachs als Fasermaterial (Herzogtest) nach. Die Fadenfülldichte ist hoch (87 %), jedoch analog der Fadenstärke unregelmässig. Es ist keine Webkante vorhanden. Die Fasern sind sehr kurz und brüchig. Die Gewebecharakteristika verweisen auf ein Gewebe von geringer Qualität.



Abb. 1.2 *Gesamtaufnahme Gemälderückseite. Der Keilrahmen ist original. Das Etikett und die Keilsicherungen (Fäden) wurden beim Eingang in das Kunstmuseum angebracht. Der Formatstempel ist unten in der Mitte angebracht.*



Abb. 1.3 *Detail textiler Bildträger. Die unregelmässige Fadenstärke, die dunkle Beschichtung der senkrecht verlaufenden Fäden und das partielle Durchdringen der Grundierung sind gut erkennbar.*

AUFSPANNUNG

Die Aufspannung erfolgte formatgerecht und mit Paschnägeln. Die Spannkanten weisen seitlich Markierungen für die Positionierung der Aufspannung auf. Vereinzelte zusätzliche Lochungen sind auf Montagen zurückzuführen. Die Aufspannung ist original.

UNTERZEICHNUNG

Die IR-Reflektografie-Aufnahme verdeutlicht die dunkle Pinselunterzeichnung. Gut sichtbar ist sie im Bereich des Mundes, des Kinns der zentralen Figur, des Daumennagels sowie in den malerisch nicht ausgeführten Bereichen des Spitzenkragens und der Hand unter dem Mund der Figur im Profil. Ebenfalls verdeutlicht wird die unterliegende erste Anlage des dunklen Mantels mit hochstehendem Kragen.

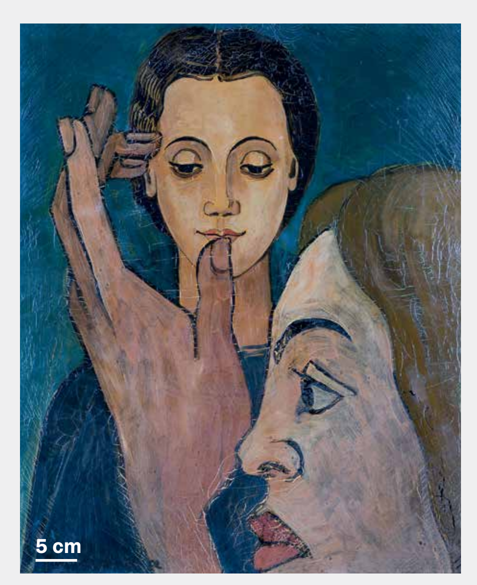




Abb. 1.4 *Gesamtaufnahme Mischlicht UV/VIS und IR-Reflektografie.*
Die Fluoreszenzaufnahme (links) erlaubt eine bessere Kontrastierung des Firnisses. Erkennbar sind Pinselauftrag und Firnisläufe. Die IR-Reflektografie (rechts) erlaubt die Sichtbarmachung der unterliegenden Komposition. Heute nicht sichtbar sind der hochstehende Mantelkragen, das Spitzenhemd sowie die Hand unten Mitte.



Abb. 1.5 *Bildkanten oben, unten rechts und links (v. o. n. u.).*
Die obere Bildkante zeigt, bedingt durch Staubablagerungen, eine starke Verschmutzung. Die starke Verfärbung (Gilbung) des Firnisses lässt sich an den Bindemittelläufen gut erkennen. Die Aufspannung ist original. Die zusätzlichen Nagellöcher stammen von Leistenrahmen und/oder der Befestigung des Gemäldes im Malprozess.

GRUNDIERUNG

Die helle Grundierung ist ölgebunden. Als Pigmente und Füllstoffe wurde hauptsächlich basisches Bleicarbonat (Bleiweiss) identifiziert. Die Grundierung zeichnet sich rückseitig zwischen den Gewebebindungspunkten ab. Sie ist mit Druck auf das Gewebe aufgetragen, vermutlich aufgewalzt worden. Es handelt sich um ein gewerblich vorgrundiertes Gewebe.

MALWEISE, AUTOGRAFE ÜBERARBEITUNGEN

Picabia legte die Komposition auf der Grundierung in schwarzer Pinselzeichnung an. Im Verlauf des Arbeitsprozesses hat der Künstler Kompositionsänderungen vorgenommen.
Auf die Grundierung setzte Picabia zuerst eine bindemittelreiche transparente Schicht. Darauf folgte eine erste Anlage der malerischen Ausführung. Der Künstler hat die Konturlinien der Unterzeichnung in die Malerei integriert; teilweise sichtbar belassen und teilweise mit dunklen Konturlinien zusätzlich verstärkt. Diese erste Malschichtanlage weist ausgeprägte Schwundrisse auf und ist stark glänzend.
Auf diese erste Malschicht legte Picabia erneut eine transparente Bindemittelschicht und überarbeitete die Flächen mit einer magereren Malschicht, die weniger stark glänzt. Die Konturlinien und Teile der Komposition hat der Künstler dabei ausgelassen. An diesen Stellen bleibt die ausgeprägte Schwundrissbildung der ersten Anlage sichtbar. In den überarbeiteten Farbbereichen hingegen fällt diese deutlich geringer aus. Im Rahmen dieser zweiten Malschichtanlage nimmt der Künstler weitere Kompositionsänderungen vor. Der Mantel der zentralen Figur wird neu mit der Figur im Profil übermalt, bleibt aber leicht durchscheinend. Diese Ausführungsphase ist technisch gleich ausgeführt wie die erste Anlage. Die erste Malschichtanlage führt zu ausgesprochen ausgeprägter Schwundrissbildung bis hin zur Borkenbildung, ersichtlich insbesondere bei der Oberlippe der Figur im Profil. Die Farb- beziehungsweise Kompositionsbereiche, die mit einer weiteren matten Malschicht abgedeckt wurden, weisen eine geringere Schwundrissbildung auf. Dies ist analog in der Unterlippe der Figur im Profil erkennbar. Der beschriebene Malschichtaufbau einer fetteren transparenten Schicht und darauf folgend einer dünn aufgetragenen, mageren Malschicht ist absolut unüblich. Der Malschichtaufbau entspricht der Umkehrung der maltechnisch verbreiteten Grundregel „fett auf mager“. Die absichtliche Missachtung dieser elementaren maltechnischen Grundregel führte zu der lokal ausgeprägte Schwundrissbildung.

MALUTENSILIEN UND MALMATERIALIEN

Picabia verwendete ausschliesslich Pinsel, für die Unterzeichnung feine Spitzpinsel, die malerische Ausführung ist mit Flachpinseln in Pinselbreiten von 10 bis 15 mm ausgeführt.
Der oben beschriebene Malschichtaufbau lässt sich über die FPA-Analyse weiterführend differenzieren. Die transparenten Bindemittelschichten bestehen hauptsächlich aus einer Öl-Harz-Mischung, wobei der Harzanteil von unten nach oben zunimmt und der Ölanteil invers abnimmt. Die oben erwähnte Umkehrung der maltechnischen Regel „fett auf mager“ wird dadurch verstärkt. Die dünn aufgetragenen Malschichten weisen einen eher geringen Bindemittelanteil auf, der hauptsächlich aus einem

trocknenden Öl mit einem geringen Anteil an gesättigten Fettsäuren besteht, der als Wachsanteil der Tubenfarben interpretiert werden kann (vgl. Bäschlin/Zumbühl 2018).
Die Malschichtproben zeigen Berlinerblau als hauptsächliche farbgebende Komponente für den blauen Mantel, Beinschwarz für die schwarze Malschicht.





Abb. 1.6 *Detail des Mantels in UV/VIS, UV (v. r. n. l.).*
Die schraffurartigen Risse, die Gewandfalten konturierend, sind gut sichtbar (links). Die UV/VIS-Aufnahme (links) lässt den senkrecht verlaufenden Pinselauftrag des Firnisses erkennen, die Fluoreszenz-Aufnahme die ausgeprägte Eigenfluoreszenz des Firnisses (rechts), die nicht zuletzt auf die weit fortgeschrittene Materialdegradation zurückzuführen ist.

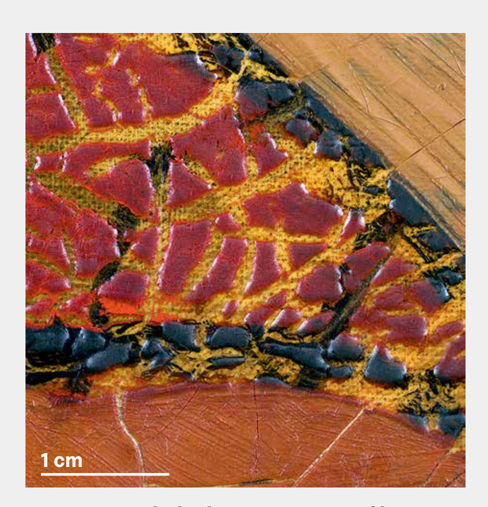


Abb. 1.7 *Detail Oberlippe Figur im Profil.*
Die Farbe hat sich stark zusammengezogen. Die unterliegende Grundierung und die Unterzeichnung sind sichtbar. Im unteren Bildbereich hat das Auflegen einer erneuten Farbschicht die Borkenbildung unterbunden. In der Mitte der Borken ist ein matter Bereich (Trübungen durch Strukturveränderungen) und am Rand eine auslaufende glänzende, leicht ausblutende Zone erkennbar. Es ist zu erwarten, dass die Materialveränderungen und die mangelnde Kohäsion/Trübung der Farbschicht mit zunehmender Degradation fortschreiten werden.

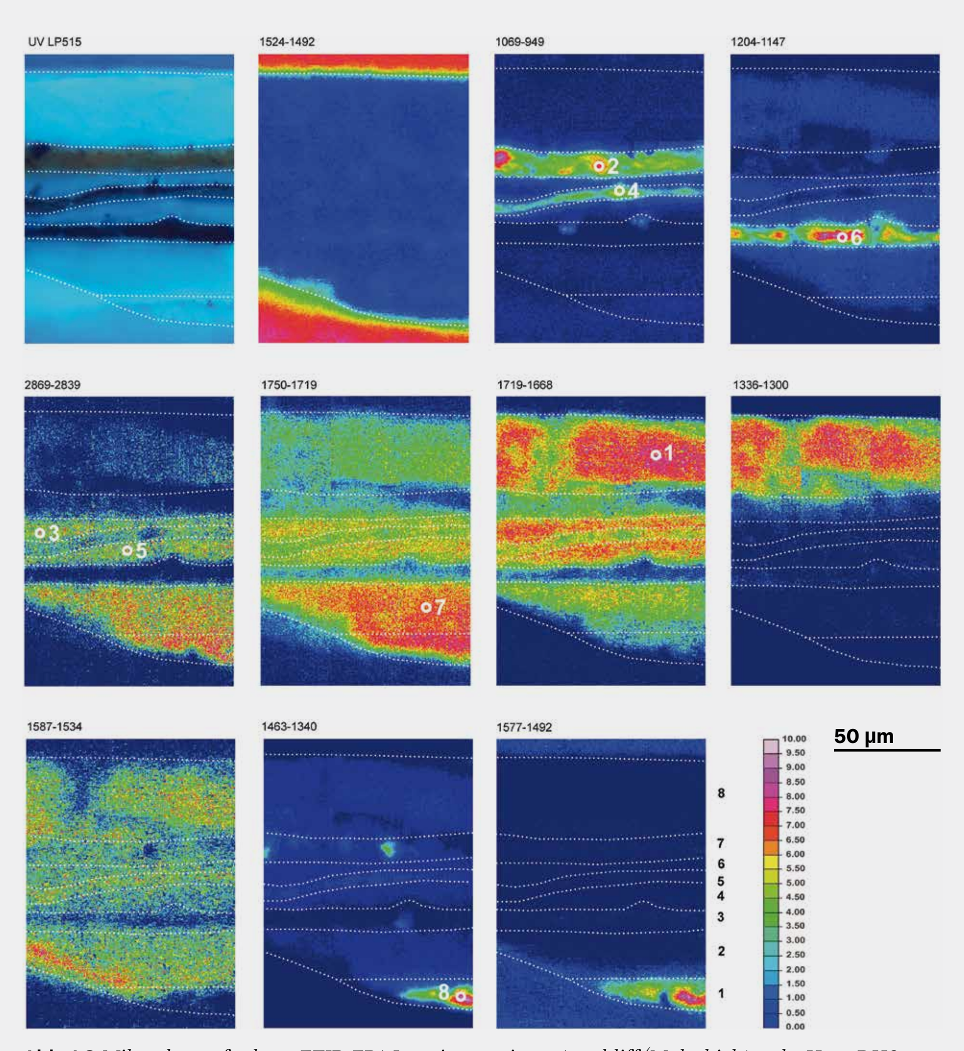


Abb. 1.8 *Mikroskopaufnahme, FTIR-FPA Imaging an einem Anschliff (Malschichtprobe Haar DH6, vgl. S. 256). (Analyse und Foto Stefan Zumbühl).*
Die Messungen erfolgten an einem Ausschnitt eines Anschliffs aus den gelbbraunen Haaren. Die Zahlen bezeichnen das jeweilige Infrarotspektrum. Je wärmer die Farbe desto höher ist der Anteil der gemessenen Komponente. Die transparenten Schichten weisen eine vergleichbare Zusammensetzung auf (Öllacke). Der Ölanteil nimmt nach oben ab und der Harzanteil invers zu. Der hohe Oxalatanteil im Firnis verweist auf fortgeschrittene Hydrolyse. (V. l. n. r. und v. o. n. u.), Fluoreszenzanregung (LP515), Referenzmessung Giessharz (1524–1492 cm^{-1}), Silikate und Beinschwarz (1069–949 cm^{-1}), Bariumsulfat (1204–1147 cm^{-1}), gesättigte KWS (2869–2839 cm^{-1}), Öl: Ester (1750–1719 cm^{-1}), Harz: Ketone (1719–1668 cm^{-1}), Oxalate (1336–1300 cm^{-1}), Bleiweiss (1463–1340 cm^{-1}), Carbonate (1587–1534 cm^{-1}), Bleicarboxylate (1577–1492 cm^{-1}).

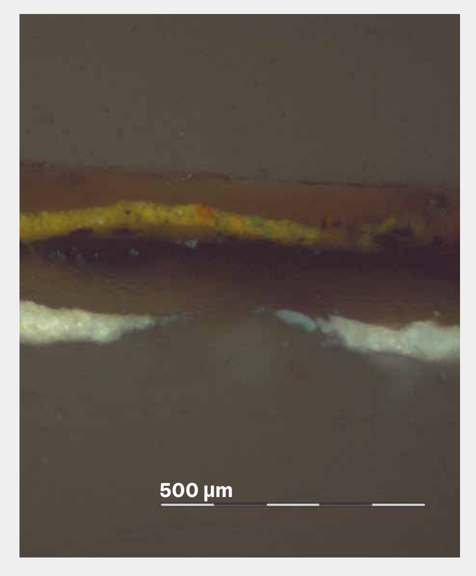




Abb. 1.9 *Mikroskopaufnahme, Dunkelfeld und UV-Fluoreszenzaufnahme an einem Anschliff (Malschichtprobe Haar DH6, vgl. S. 256).*
Die transparenten Schichten im Malschichtaufbau der gelbbraunen Haare weisen im sichtbaren Licht keine gute Kontrastierung auf (links). Deutlich zu sehen sind lediglich die weisse Grundierung und die Malschichten (ockerfarben und dunkel). Der überraschende Malschichtaufbau mit den transparenten Schichten ist hingegen in der Fluoreszenzanregung gut erkennbar. Die transparenten Zwischenschichten fluoreszieren hell (rechts). Die dünne schwarze Malschicht weist eine inhomogene Schichtstärke auf, die auch auf die Schwundrissbildung zurückzuführen ist.

FIRNIS

Das Gemälde ist gefirnisst. Das Firnismaterial aus einem stark oxidierten Öllack besteht aus einem trocknenden Öl und dem Diterpenharz-Kolophonium (vgl. S. 256).

MATERIALMUTATIONEN UND SCHADENSBILDER

Sichtbare Phänomene: Die auffälligen und vom Künstler intendierten Schwundrisse prägen die visuelle Wahrnehmung des Gemäldes. Sie überlagern sich mit spannungsbedingten Rissen, die hauptsächlich senkrecht zur Eckspannung verlaufen, sowie mit altersbedingten Rissen, die in der Form eines visuell weniger auffälligen Craquelénetzes, teils entlang der Schwundrisse verlaufend, vorliegen.
Die intendierten Schwundrisse zeigen verschiedene, ihrerseits material- und technikbedingte Ausformungen. Das Phänomen als solches ist intendiert, das Ausmass der Ausprägung sowie die finale Ausformung sind von unvorhersehbaren Faktoren beeinflusst und beinhalten zufallsbedingte Elemente. So etwa der Verlauf eines Schwundrisses, die Öffnung desselben sowie der Grad der Ausprägung von Borken und die Offenlegung unterliegender Schichten.
Der Gilbungsgrad ist schwer einzuschätzen. Das Gemälde wirkt stark gelbtonig, was den historisierend wirkenden Aspekt der Malerei unterstützt. Parallel zur intendierten Schwundrissbildung stellt sich die Frage einer intendierten Brauntönung des Firnisses. Die Untersuchungen belegen, dass der Firnis nicht gefärbt ist und dass der verwendete Öllack, nicht zuletzt aufgrund des Kolophoniumanteils, bereits eine deutliche

bräunliche Färbung enthalten haben muss. Die starke Materialoxidation hat die Bräunung weiter verstärkt. Ebenfalls wurden die punktuellen dunklen Einschüsse im Firnis dadurch dunkler und sind heute besser sichtbar.

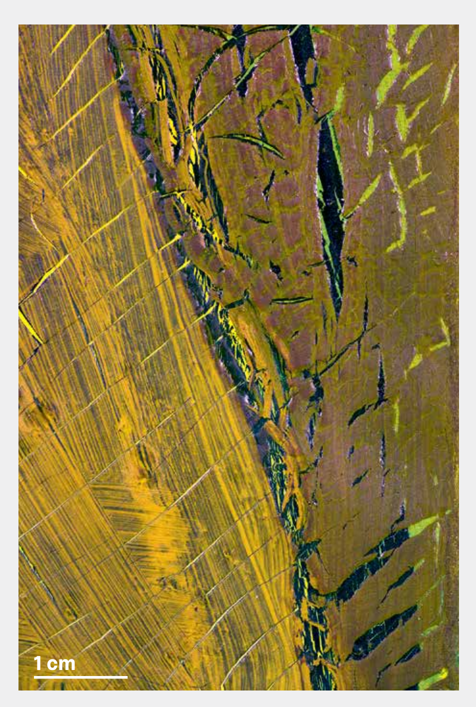


Abb. 1.10 *Detail Risse, Haare der Figur im Profil. Spannungsbedingte, feine Risse, fein verästelte Schwundrisse in der dünnen schwarzen Schicht und weit geöffneten Schwundrisse in der braunen Farbschicht sind erkennbar.*



Abb. 1.11 *Detail Risse, Mantel unten links. Sichtbar ist der Einfluss der lokalen Überarbeitung auf die Öffnung der Schwundrisse. In den überarbeiteten Bereichen sind die Risse weniger weit geöffnet.*

Unsichtbare Phänomene: Die Materialwahl unterstützte ihrerseits Degradationsformen, die heute im Grenzbereich zwischen Alterungserscheinungen und Schadensphänomene anzusiedeln sind. Der textile Bildträger ist aufgrund der starken Oxidation verbräunt, brüchig und kaum mechanisch belastbar. Der verbräunte Firnis weist ein Mikrocraquelé auf, welches parallel mit dem weitführenden Verlust an mechanischer Festigkeit und einer deutlichen Trübung (Kontrastverlust) einhergeht.

SPÄTERE KONSERVIERUNGS- UND RESTAURIERUNGSMASSNAHMEN

Das Gemälde wurde nie eingehend konserviert oder restauriert. Im Zuge des Eingangs in das Kunstmuseum Bern sind im Sinne der Bilderpflege lokal Aquarellretuschen aufgebracht worden.

MATERIELLE AUTHENTIZITÄT

Das Gemälde hat nach Aussage von Olga Picabia-Mohler das Haus in Rubigen seit den 1930er-Jahren nicht mehr verlassen. Es sind keine Spuren relevanter Eingriffe in die originale Materialität erkennbar. Die materielle Authentizität ist als ausgesprochen hoch einzuschätzen.

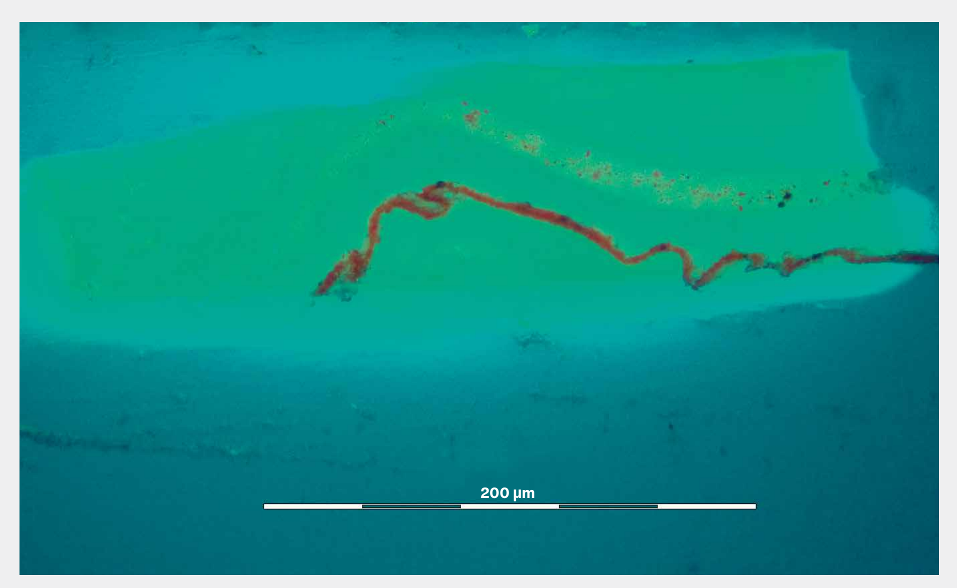


Abb. 1.12 *Mikroskopaufnahme, Anschliff einer Malschichtprobe aus der Lippe der Figur im Profil. Der Auftrag der dünnen roten Farbschicht auf die dicke, nicht getrocknete transparente Schicht bewirkte das borkenartige Zusammenziehen. Der nachfolgende erneute Auftrag einer transparenten und einer pigmentierten Schicht vermochte die Borkenbildung zu unterbinden. Die transparenten Schichten weisen ein deutliches Mikrorissbild auf, das auf die Trübung und auf die geringe mechanische Festigkeit des Schichtenpakets hinweist (vgl. Probe DH2, vgl. S. 256).*

FRAGILITÄT

Visuell wahrnehmbare Fragilität: Als visuell wahrnehmbare Zeichen der Fragilität dominieren die Risse, die sowohl auf Materialalterung, die Gefahr an Haftungsverlust wie auf geringe mechanische Festigkeit hindeuten. Auf dieser primären Ebene ist die materielle Fragilität eher als gering zu bezeichnen. Die Haftung der Malschicht und der Rissränder auf dem Träger sind gut. Die visuell wahrnehmbaren Zeichen der Fragilität überlagern sich jedoch mit der materiellen Fragilität, da diese auf einer sekundären Ebene (Mikrorisse, Verflüssigung des Materials, Trübung, Kontrastverlust) tatsächlich vorhanden und auf die Materialverwendung zurückzuführen ist, die ihrerseits die Schwundrisse induziert hat.

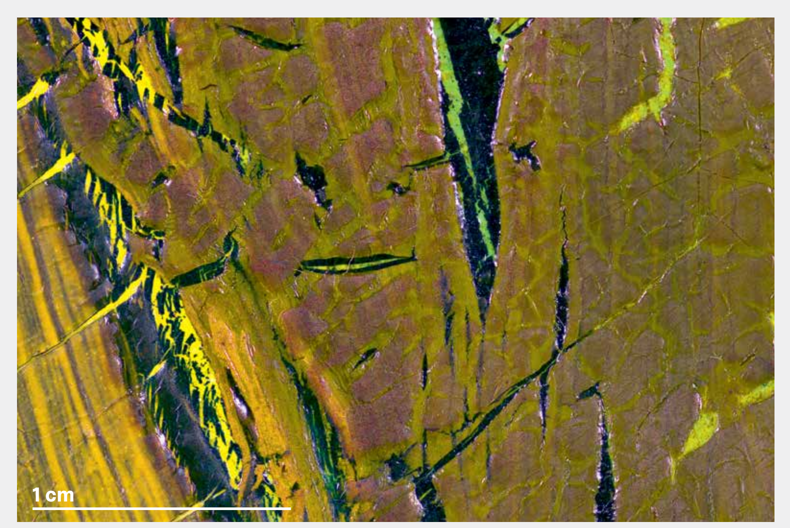


Abb. 1.13 *Detail Risse, Haare der Figur im Profil.*
Die Abbildung zeigt neben den Rissphänomenen die trübungsbedingte Farb- und Kontrastveränderung der Gemäldeoberfläche. Die matten schollenartigen Bereiche sind getrübt, was auf die strukturelle Degradation des Firnisses zurückzuführen ist.

Materielle Fragilität: Die materielle Fragilität des Gemäldes begründet sich in erster Linie in der Materialverwendung. Das Firnismaterial, welches im gesamten Bildschichtaufbau zur Anwendung gekommen ist, ist stark degradiert. Die Hydrolyse und die Fragmentation des Öls sind weit fortgeschritten. Die Harzkomponente (Kolophonium) ist ebenfalls weitgehend oxidiert. Der Degradationszustand erklärt die mangelnde mechanische Festigkeit des Materials. Es ist weich und brüchig zugleich und weist ein auffälliges Mikrorissbild auf, mit dem eine Trübung (Kontrastverlust) einhergeht. Ebenfalls als fragil einzuschätzen ist das feine, vorgrundierte Gewebe von geringer Qualität. Die starke Oxidation steht zudem in Zusammenhang mit den vermutlich nicht optimalen Lagerungsbedingungen im privaten Umfeld.
Fragilität im Nutzungskontext: Das Gemälde ist gegenüber Licht, Klimaschwankungen und mechanischen Einwirkungen (Ausstellung, Transport) erhöht empfindlich.

BEZEICHNUNGEN, ETIKETTEN UND STEMPEL

Keilrahmen: untere Querleiste Mitte: Stempel „12 F“, obere Leiste rechts: Etikett Kunstmuseum Bern.

ZIERRAHMEN

Der originale Zierrahmen ist nicht erhalten.

AUSSTELLUNGEN[2]

Gemäss der mündlichen Angaben von Olga Picabia-Mohler ist das Gemälde möglicherweise in der Galerie Léonce Rosenberg in Paris gezeigt worden. Sie konnte sich jedoch nicht mehr erinnern, in welchem Jahr.

- *Picabia et la Côte d’Azur,* Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain, Nizza, und Palacio Revillagigedo, Gijón 1991.
- *Francis Picabia – Das Spätwerk 1933–1953,* Deichtorhallen Hamburg, 1997/98, und Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1998.
- *Francis Picabia. Retrospektive,* Krems, Kunsthalle 2012.

2 Ohne Sammlungspräsentationen Kunstmuseum Bern.

2. PAUL KLEE, LEGENDE VOM NIL, 1937

Künstler:	Paul Klee (18.12.1879–29.06.1940)
Titel:	Legende vom Nil
Technik:	Pastellfarben, weisse Baumwolle auf Jute, Keilrahmen (Angabe des Künstlers)
Masse:	69,5 x 61,5 cm (ohne Rahmen)
Datierung:	1937, Werknummer: 215
Inv.-Nr. KMB:	Ge 045
Standort und Besitz:	Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum Bern
Provinienz:	Paul Klee, Bern, bis 1939, Lily Klee, Bern, ab 1940, hier angekauft von Hermann und Margrit Rupf, Bern, 1939–1954; Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, ab 1954, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, im Kunstmuseum Bern seit 1962



Abb. 2.1 *Gesamtaufnahme*

ZUSAMMENFASSUNG

Paul Klee nannte in der Bezeichnung der Technik „Pastellfarben, weisse Baumwolle auf Jute, Keilrahmen“. Die Pastelltechnik zeichnet sich durch leuchtende Farbigkeit und hohe Farbsättigung aus. Grund dafür ist die geringe Bindemittelsättigung und, in Konsequenz davon, die schwache Bindung der Farbpigmente. Die Farbwirkung steht der mechanischen Fragilität der unterbundenen pudrigen, teils spröden Farbschichten gegenüber.

Paul Klee entwickelte über die Jahre eine technische Umsetzung der Pastellmalerei, die sowohl den Auftrag mit Stiften wie auch die Pinselmalerei beinhaltete. Dies ermöglichte ihm das Einarbeiten der unterbundenen Pastellfarben in den faserigen textilen Bildträger sowie den deckenden Auftrag der schwach gebundenen, aber leuchtenden Pastellfarben. Die Überlagerung der Gewebetexturen, der mittels des Auftrags aufgerauten faserigen Oberfläche, der Pastellstrichtextur und der fliessfähigen Farbe durch Pinselauftrag führt zu der für den Künstler charakteristischen Materialwirkung. Abschliessend fixierte Paul Klee einzelne Farbbereiche, vermutlich mit wässrigem Bindemittel und Schellack. Das Gemälde weist noch die originale Aufspannung auf. Die Gewebespannung ist schwach, die Malschicht sehr empfindlich gegenüber mechanischen Einwirkungen. Das Gemälde ist als höchst fragil einzustufen.



Abb. 2.2 *Gesamtaufnahme Gemälderückseite.*
Die Gemälderückseite zeigt Beschriftungen und Etiketten: zwei Etiketten des Kunstmuseums, den Sammlerstempel der Rupf-Stiftung (auf Rahmenleiste und Gewebe), auf der oberen Leiste, heute verblichen, mit rotem Stift Titel, Datierung und Signatur sowie die später hinzugefügte Inventarnummer. Auf drei Rahmenleisten ist der Stempel „Schneider Farbwaren ", ein Berner Händler für Künstlerbedarf, sichtbar.

KEILRAHMEN

Der hölzerne Keilrahmen stammt vom Künstlerbedarfsladen „Schneider Farbwaren". Der Händlerstempel ist auf zwei Leisten erkennbar. Die Leistenbreite beträgt 4,5 cm, die Tiefe 2,0 cm. Der Rahmen ist keilbar, verfügt über keine Mittelstrebe.

BEZEICHNUNGEN, ETIKETTEN UND STEMPEL AUF DER RÜCKSEITE

Die obere Leiste ist von Klee in heute verblichener roter Farbe von Hand beschriftet. Links steht die Jahrzahl „1937", von Mitte nach rechts steht: „Legende vom Nil/Klee". Weiter wurde mit rotem Farbstift „B18" sowie mit Grafitstift „Rupf" und mit roter Farbe zweimal die Nummer „(57)" ergänzt. Alle Leisten haben einen Firmen-/Formatstempel von „Schneider Farbwaren". Die linke Leiste und daneben auch das Gewebe wurden mit einen Sammlerstempel von Rupf markiert. Auf die obere und linke Leiste wurde je ein Kunstmuseumsetikett aufgeklebt.

TEXTILER BILDTRÄGER

Textiler Bildträger 1: Paul Klee spannte ein Jutegewebe auf den Keilrahmen. Das lichte Gewebe ist eine Leinwandbindung, die Farbe ist naturbelassen. Horizontal verlaufen 5, vertikal 6 Fäden/cm. Die Fäden weisen eine schwache Torsion und eine Z-Drehung auf. Die horizontal verlaufenden Fäden sind etwas dünner und stärker gedreht.
Textiler Bildträger 2: Das helle, von Klee als „weisse Baumwolle" bezeichnete Gewebe ist kleiner als das Jutegewebe. Es ist maximal 64,0 cm hoch und 56,0 cm breit. Das Format ist auf allen vier Seiten in der Ebene verzogen. Das Baumwollgewebe wurde nach dem Aufspannen des Jutegewebes aufgeklebt. Die Oberfläche zeichnet sich durch Unregelmässigkeiten wie feine Wellen, kleine Falten oder Buckel aus. Das Baumwollgewebe ist

sehr fein und dicht. Horizontal verlaufen 26, vertikal 22 Fäden/cm. Es handelt sich um eine Leinwandbindung. Die Fäden verfügen über eine mittlere Torsion und eine Z-Drehung. Es ist zu vermuten, dass die untere Kante eine Webkante beinhaltet.



Abb. 2.3 *Detail Baumwollgewebe.*
Das Detail zeigt eine gewebesichtige Stelle um die dunkle Zeichnung. In der Mitte ist eine quer verlaufende Falte im Baumwolltextil sichtbar.

AUFSPANNUNG UND GRUNDIERUNG

Die Aufspannung mit Paschnägeln ist original. Vermutlich sind nicht mehr alle Nägel erhalten. Die zusätzlich eingefügten Metallstifte sind späteren Datums. Die Gewebeenden sind ausgefranst und steif. Es ist anzunehmen, dass sie im Rahmen einer späteren Konservierung geleimt worden sind.
Der textile Bildträger ist nicht grundiert.

UNTERZEICHNUNG

Anhand der IR-Reflektografie lässt keine Unterzeichnung sichtbar machen. Die Kontrastierungsunterschiede (in Abhängigkeit der Schichtdicke) lassen an manchen Stellen, insbesondere den hellen, weiss ausgemischten Farbfeldern, den Duktus der Pinselauftrags erkennen.

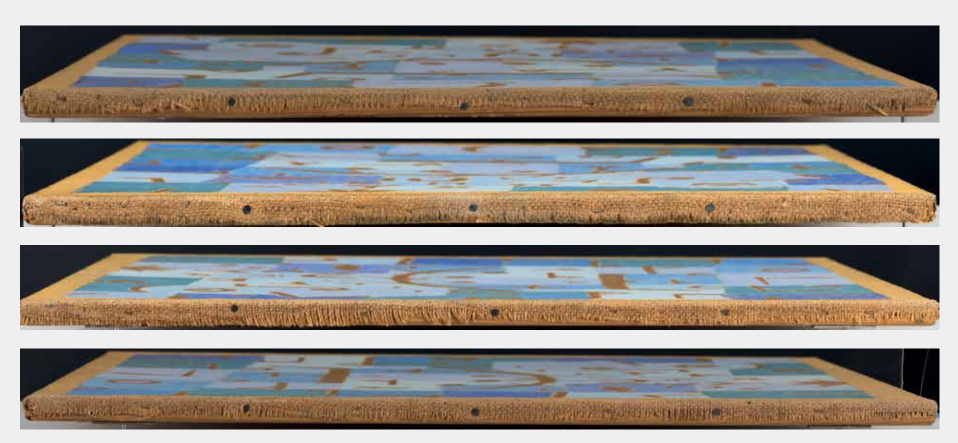


Abb. 2.4 *Bildkanten oben, unten rechts und links (v. o. n. u.).*
Die Kanten zeigen das ausgefranste Jutegewebe, die originale Aufspannung und die ergänzenden Metallstifte.

Abb. 2.5 *Detail Durchlicht.*
Im Durchlicht ist ersichtlich, dass der textile Bildträger ungrundiert und die zwischen Linien und Flächen liegenden Bereiche gewebesichtig belassen wurden.

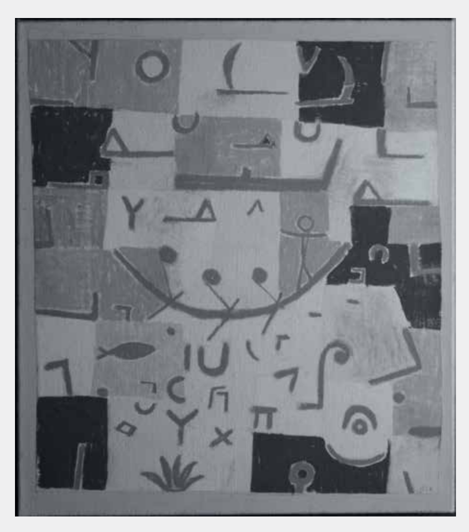




Abb. 2.6 *Gesamtaufnahme IR-Reflektografie und UV-Fluoreszenz.*
Die IR-Reflektografie zeigt (links), dass in den hellen Farbfeldern Schichtdickenunterschiede aufgrund des Pinselduktus vorliegen. Die UV-Fluoreszenz-Aufnahme (rechts) kontrastiert zudem verschiedene Bindemittel, die auf eine Fixierung hinweisen.

MALWEISE, AUTOGRAFE ÜBERARBEITUNGEN

Paul Klee legte die Zeichen und die Farbflächen mit gewebesichtigen Konturlinien nebeneinander. Die lokalen Überlappungen von Farbflächen und Zeichen verweisen darauf, dass Klee erst die Zeichen malte und anschliessend die Farbflächen anlegte. Unterzeichnungen sind nicht erkennbar.
Nach Abschluss der Komposition legte Klee die gelbockerfarbene Umrandung an. Sie überlappt das Baumwollgewebe an allen Kanten leicht, an der unteren Kante, insbesondere der rechten Ecke (unterhalb der Signatur) korrigiert sie den Verzug des Gewebes in ein rechteckiges Format.

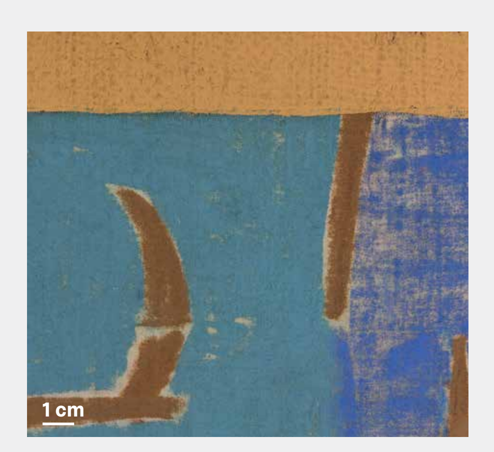


Abb. 2.7 *Detail malerische Ausführung.*
Die Abbildung lässt deutlich erkennen, dass verschiedene Auftragsweisen wie Pastellstifte (analysiert Berlinerblau) und dichte Pinselaufträge (analysiert Kobaltblau) nebeneinanderstehen oder sich überlagern (vgl. S. 258). Zwischen den Zeichen und den Farbflächen bleibt der textile Träger sichtbar. Es ist zudem erkennbar, dass die Baumwolle nach dem Aufkleben bemalt wurde (Unterbruch im ockerfarbenen Zeichen durch eine Gewebefalte) sowie auch, dass die ockerfarbenen Umrandung nach der Bemalung der Baumwolle aufgetragen worden ist.



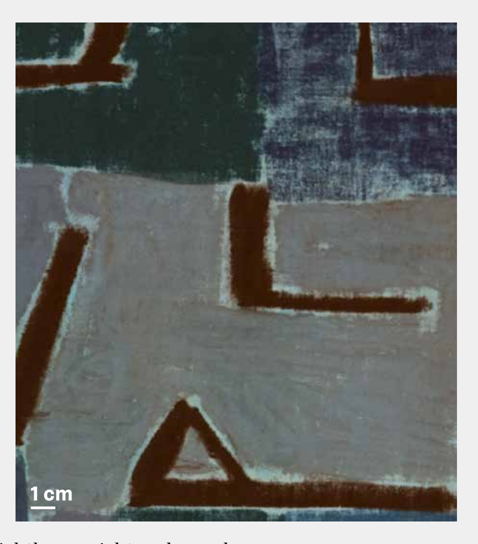


Abb. 2.8 *Detail malerische Ausführung: Vergleich sichtbares Licht und UV-Fluoreszenz. Das Detail in UV-Fluoreszenz verdeutlicht die Fluoreszenz der zusätzlichen Bindemittelsättigung oder der Fixierung in den hell ausgemischten Bereichen. Der Pinselduktus ist deutlich zu erkennen.*

MALUTENSILIEN UND MALMATERIALIEN

Der Farbauftrag erfolgte mit Pastellstiften und mit einem Flachpinsel (Pinselbreite rund 0,5–1,0 cm). Der Pinselduktus folgt der Form und erinnert an ein kreisendes Einarbeiten in das faserige Gewebe. Die gelbockerfarbene Umrandung hat der Künstler mit einem Palettenmesser oder einem Spachtel abgezogen.

Die Bindemittelanalysen der Mikroproben lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Farbschicht besteht hauptsächlich aus einem proteinhaltigen Bindemittel mit Ölanteil. Dieser variiert. Die ockerfarbenen Zeichen verfügen über einen höheren Ölanteil als die blauen Farbflächen. Unabhängig vom Ölanteil wurde ein Anteil gesättigter Kohlenwasserstoffe gemessen, die auf eine Wachsfixierung hinweisen könnten. Weiter wurden Spuren von Schellack identifiziert. Sie sind möglicherweise für die Kontrastierung in UV-Fluoreszenz verantwortlich und vermutlich ebenfalls Teil einer Fixierung.

Es ist anzunehmen, dass Klee sowohl eine trockene Paste aus Protein, einem Ölanteil und Pigmenten als Stifte verwendete, wie auch diese Farbmasse in streichfähiger Form mit dem Pinsel auftrug und in das Gewebe einarbeitete.

Als Pigmente sind in einer blauen Probe Berlinerblau sowie Calciumcarbonat gemessen. Der Anteil von Kreide könnte auf die Pastellstiftrezeptur zurückzuführen sein. Ebenfalls vermutet werden kann Kobaltblau als weiteres Blaupigment. Die ockerfarbenen und die hell ausgemischten Farbbereiche enthalten die mineralischen Bestandteile Kaolin und Gips (vgl. S. 258).



Abb. 2.9 *Detail malerische Ausführung (Stereomikroskop).*
In den hell ausgemischten Farbflächen verwendete Klee eine fliessfähige Farbe.

FIRNIS
Das Gemälde ist nicht ganzflächig gefirnisst.

MATERIALMUTATIONEN UND SCHADENSBILDER
Es sind kaum auffällige Materialmutationen erkennbar. Die bindemittelarme Farbe weist erwartungsgemäss keine Veränderungen durch Filmbildungs- und Oxidationsprozesse auf. Die altersbedingten Materialveränderungen manifestieren sich hauptsächlich in der geringen Schichtkohäsion und der daraus resultierenden geringen mechanischen Stabilität der unterbundenen Farbschicht auf einem flexiblen, schwach gespannten Träger. Infolge von Erschütterungen durch Manipulationen zeigte sich das Schadensbild eines feinteiligen Craquelés, einhergehend mit Abschuppen von kleinsten Pigmentkonglomeraten.
Weiter sind lichtinduzierte und oxidative Materialdegradationen der Gewebe (Gilbung der Baumwolle und Verspröden der Jutefasern) sowie Schmutzeinlagerung und mechanische Bereibungen zu beobachten. Relevante, pigmentbedingte sichtbare Degradationserscheinungen sind nicht zu erwarten.
Die gelbockerfarbene Umrandung weist aufgrund der grösseren Schichtdicke ein auffälliges Schwundrissbild auf.

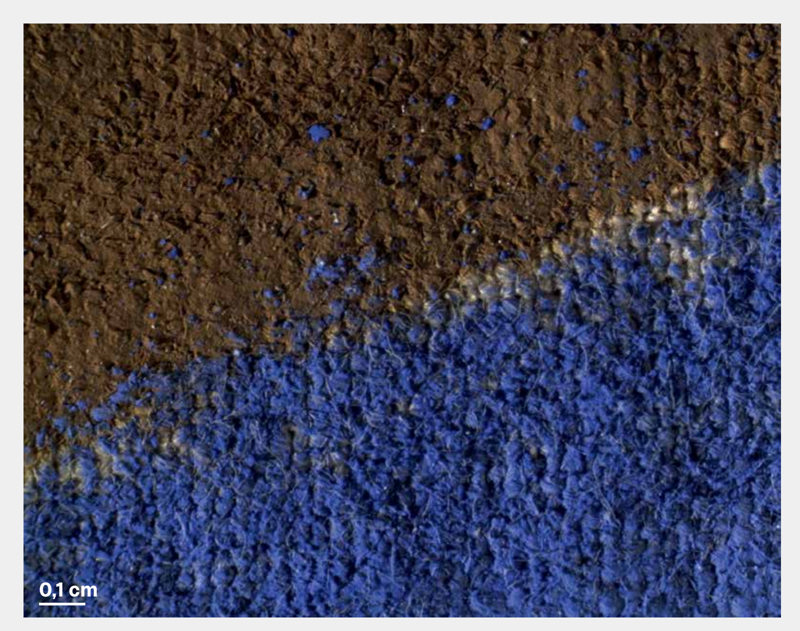


Abb. 2.10 *Detail Schadensbild (Stereomikroskop).*
Die Detailaufnahme zeigt das Schadensbild bedingt durch geringe mechanische Festigkeit: Die blauen, schwach gebundenen Pigmentkonglomerate lösen sich bei geringster mechanischer Einwirkung vom Träger.



Abb. 2.11 *Detail Schwundrisse (Stereomikroskop).*
Die Detailaufnahme lässt erkennen, dass die gelbockerfarbene Umrandung Schwundrisse und zudem – bedingt durch das Abziehen mit dem Spachtel – kleine Lücken hat. Die Haftung der Farbschicht auf dem Träger ist als gering einzustufen.

SPÄTERE KONSERVIERUNGS- UND RESTAURIERUNGSMASSNAHMEN

Das Gemälde wurde seit Eingang in das Kunstmuseum einigen Konservierungsmassnahmen unterzogen. Das Imprägnieren der Spannkante mit Beva (vgl. S. 258), lokale Malschichtsicherungen und das Ergänzen der Keile sind nicht datiert. 2014 erfolgte eine umfassende Konservierung durch die Autorin. Das Schadensbild konnte im Rahmen dieser Massnahme stabilisiert werden.

MATERIELLE AUTHENTIZITÄT

Die materielle Authentizität ist gewährleistet, es wurden keine weitführenden Eingriffe am Gemälde ausgeführt. Sowohl der originale Keilrahmen wie auch die originale Aufspannung sind erhalten. Die Malschicht wurde nicht verändert. Das Konservierungskonzept von 2014 wertete die Bewahrung der materiellen Authentizität als hohe Priorität. Die Konsequenz ist die bleibende Fragilität und Empfindlichkeit der Malschicht gegenüber mechanischen Einwirkungen.

FRAGILITÄT

Visuell wahrnehmbare Fragilität: Die visuell wahrnehmbare Fragilität äussert sich in der matten Oberflächenwirkung und in der brüchig, rissig und pudrig wirkenden Farbschicht, die im Gegenzug eine leuchtende Farbwirkung aufweist. Die sich überlagernden Gewebetexturen, die grobfaserige Jute und die ausfransenden Enden des Baumwollgewebes unterstützen den Eindruck des Fragilen.
Materielle Fragilität: Die Materialalterung der Gewebe, insbesondere der Jute, führte zu Faserbrüchigkeit und zu geringer Elastizität. Die Spannung des Gewebes kann nicht optimiert werden. Die Spannkanten bleiben empfindlich, bei starker Belastung ist ein Ausreissen zu erwarten. Die Malschicht bleibt auch nach den Konservierungsmassnahmen höchst fragil, da relevant unterbunden.
Fragilität im Nutzungskontext: Das Gemälde ist in hohem Masse empfindlich gegenüber induzierten Gewebeschwingungen, Stössen und direktem Kontakt. Die mechanische Empfindlichkeit äussert sich in der Form des Abschuppens kleinster Pigment-Bindemittelkonglomerate sowie in einer erhöhten Empfindlichkeit gegenüber Verletzungen der Malschichtoberfläche. Die Materialien reagieren stark auf Klimaschwankungen. Das Gemälde ist aufgrund der Gewebesichtigkeit und des geringen Bindemittelanteils als erhöht lichtempfindlich einzustufen.

ZIERRAHMEN

Die originalen Rahmenleisten sind nicht mehr erhalten. Der schlichte Falzrahmen (71,5 x 63,0 cm) aus naturbelassenen Holzleisten ist späteren Datums.

AUSSTELLUNGEN[3]

- *Sammlung Hermann Rupf, Bern,* Kunsthalle Basel, 31.08.–13.10.1940.
- *Europäische Kunst aus Berner Privatbesitz,* Kunsthalle Bern, 31.07.– 20.09.1953.
- *Paul Klee,* Château La Sarraz, 26.05.–05.09.1954.
- *Stiftung und Sammlung Hermann und Margrit Rupf,* Kunstmuseum Bern, 04.02.–02.04.1956.
- *Paul Klee,* Kunstmuseum Bern, 11.08.–04.11.1956.
- *Paul Klee im Kunstmuseum Bern,* Kunstmuseum Bern, 11.04.–28.06.1970.
- *Paul Klee. Das Spätwerk 1937–1940,* Kunstmuseum Bern, 07.06.–02.09.1979.
- *Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet,* Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 12.12.1982–13.02.1983 und Städtisches Kunstmuseum Bonn, 09.03.–24.04.1983.
- *Paul Klee. Leben und Werk,* Museum of Modern Art, New York, 12.02.–05.05.1987 und Cleveland Museum of Art, 24.06.–16.08.1987.
- *Reisen in den Süden. „Reisefieber praecisiert",* Gustav-Lübcke Museum, Hamm, 26.01.–13.04.1997 und Museum der bildenden Künste, Leipzig, 08.05.–13.07.1997.
- *Braque, Klee, Léger … L'art de collectionner.* La Collection Rupf, Musée de Grenoble, 25.03.–5.6.2006.
- *Picasso, Klee, Kandinsky, Collection Rupf,* Museum of Fine Arts, Budapest, 25.10.2007–27.01.2008.
- *Itten – Klee. Kosmos Farbe,* Kunstmuseum Bern, 29.11.2012–01.04.2013 und Martin-Gropius-Bau, Berlin, 25.04.–29.07.2013.
- *Paul Klee. Die Reise nach Ägypten 1928/29,* Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 06.09.2014–04.01.2015.
- *Moderne Meister. „Entartete" Kunst,* Kunstmuseum Bern, 08.04.–21.08.2016.

3 Ohne Sammlungspräsentationen Kunstmuseum Bern.

3. PIET MONDRIAN, TABLEAU N: II, 1925 (MIT SCHWARZ UND GRAU), 1925

Künstler:	Piet Mondrian (07.03.1872–01.02.1944)
Titel:	Tableau N: II, 1925 (mit Schwarz und Grau)
Technik:	Öl auf Leinwand mit originalen Rahmenleisten
Masse:	54,4 x 54,0 cm
Datierung:	1925
Inv.-Nr. KMB:	G 98.002
Standort und Besitz:	Kunstmuseum Bern
Provinienz:	(aktueller Stand): Ankauf durch Vicomte Charles de Noailles 1925 aus der Ausstellung Exposition l'art d'aujourd'hui, Paris, Dezember 1925. Ankauf durch Dr. Max Huggler von der Galerie Beyeler, Basel (Datum unbekannt). Seit 1966 als Depositum der Professor Dr. Max Huggler Stiftung im Kunstmuseum Bern, 1998 Schenkung.



Abb. 3.1 *Gesamtaufnahme*

ZUSAMMENFASSUNG

Die Untersuchungsergebnisse zeigen eine technisch höchst versierte und sehr präzise Ausführung auf. Als besondere und neue Ergebnisse der kunsttechnologischen Untersuchung des Gemäldes *Tableau N: II* sind zum einen der höchst präzise Firnisauftrag auf den schwarzen Linien und das verwendete Firnismaterial hervorzuheben: Mondrian trug den Firnis nicht insgesamt auf die schwarzen Farbbereiche auf, sondern er behandelte die schwarzen Flächen und die Linien separat. Zwischen den schwarzen Farbflächen und der schwarzer Linie liess er eine dünne, aber gut sichtbare matte Begrenzungslinie stehen. Als Firnismaterial verwendete er ein proteinisches Bindemittel, vermutlich Eiweiss (vgl. S. 262). Die Verwendung von Eiweiss wurde bisher bei Mondrian nicht nachgewiesen. Es ist zu vermuten, dass der allgemein geschätzte Mattglanz, aber auch die fehlende Verschiebung in warme Farbtöne, wie sie bei harzhaltigen Firnismaterialien nicht zu vermeiden ist, Mondrian zu dieser Wahl bewogen haben.
Zum andern bezeugt die maltechnische Ausführung auf höchste Präzision in Bezug auf die Flächenbegrenzung, die Farbe und das Format. Die schwarzen Linien sind zweischichtig ausgeführt. Die erste Lage weist einen körperhaften Fluss auf, der zweite, dünnflüssigere Auftrag dient der präzisen Begrenzung. Die Überarbeitung der Flächen verweist zudem auf die

schrittweise Anpassung der Farb- und Oberflächenwirkung der Weiss- und Grauflächen. Die Wahl der Rahmenleisten führte zu einer minimen Verschiebung des quadratischen Gemäldes zu einem Hochformat.
Die heute festgestellte materielle Fragilität ist im maltechnischen Aufbau begründet: Die Vielschichtigkeit und die hohe Pigmentvolumenkonzentration führten zu Spannungsrissen, die wiederum in Abhängigkeit des Pinselduktus verläuft. Aufgrund von Diffusionsprozessen sind Schüsselbildungen entstanden, die sich als potenziell fortschreitendes Alterungsphänomen im Rahmen von mechanischer Beanspruchung und Klimaschwankungen verstärken und zu Farbablösungen führen können. Im vorliegenden Fall ist zudem die ästhetische Veränderung durch das Sprungbild hervorzuheben: Die ursprünglich homogenen Farbflächen werden von einem feinen Liniennetz überlagert.
Die vom Künstler präzise abgestimmte Oberflächenbehandlung – die Schwarzflächen wurden mit Eiweiss gefirnisst, die Weissflächen ungefirnisst belassen – liegt gealtert, aber materiell unverändert ohne Schutzüberzug vor. Dies erzeugt einen hohen Grad an materieller Authentizität, welche die Fragilitätseinschätzung steigert.



Abb. 3.2 *Gesamtaufnahme Gemälderückseite.*
Die Gemälderückseite zeigt die Rahmenkonstruktion, die Beschriftungen und Etiketten. Die jeweils äusseren beiden Leisten sind der originalen Rahmung zuzuordnen. Die seitlichen Leisten, die ganz aussen liegen, sind sichtbar schmaler als die untere und die obere abschliessende Leiste. Anhand dieses Details erreichte Mondrian die minime Abänderung des quadratischen Gemäldeformates in ein leichtes Hochformat.

BEZEICHNUNGEN, ETIKETTEN UND STEMPEL AUF DER RÜCKSEITE

Auf der oberen und unteren Leisten steht mit schwarzer Pinselschrift: P. MONDRIAN PARIS TITRE: TABLEAU N: II. Auf der vertikalen Verstrebung oben ist handschriftlich: 700 f/Exposition/l'art/d'aujourd'hui/December 1925 vermerkt.
Es sind Etiketten der Galerie Beyeler, der Stiftung Sammlung Max Huggler sowie des Kunstmuseums Bern aufgeklebt.

KEILRAHMEN

Der hölzerne Keilrahmen mit den Massen 50,0 x 50,0 cm ist aus 4,0 cm breiten und 2,0 cm tiefen, Stoss auf Stoss verbundenen Leisten gefertigt. Die seitlichen Leisten verlaufen über die gesamte Gemäldelänge, die obere und untere Leiste sind entsprechend verkürzt. Mittig ist eine keilbare, senkrecht verlaufende Querverstrebung angebracht.
Zur Gemäldeseite hin sind die Leisten nach innen abgefast. Ebenfalls auf der Rückseite sind die Leisten nach aussen hin abgefast. Die einfache Machart und das qualitativ eher bescheidene Holzmaterial verweisen auf einen eher preisgünstigen Rahmen vom Schreiner oder auf Eigenbau.

ORIGINALE ZIERRAHMENLEISTEN UND BILDFORMAT

Der originale Rahmen besteht aus vier inneren und vier äusseren gefassten Vierkantleisten. Die inneren Leisten weisen eine Stärke/Breite von 1,5 x 1,5 cm auf. Die vertikalen Leisten sind länger als die horizontalen Leisten. Die Eckverbindungen laufen Stoss auf Stoss. Die äusseren feineren Leisten haben eine Tiefe von 0,5 x 0,7 cm. Die horizontal verlaufenden Leisten sind mit der breiteren Leistenseite nach vorne; die vertikalen Leisten mit der Schmalseiten nach vorne montiert. Dies hat zur Folge, dass das quadratische Format des Gemäldes (50,0 x 50,0 cm) mit der Rahmung minimal zu einem Hochformat tendiert: 54,4 x 54,0 cm. Die Leisten sind mit Stahlstiften verbunden und sie wurden nach der Montage grau gefasst.



Abb. 3.3 *Bildkanten oben, unten, rechts und links (v. o. n. u.).*
Die Seitenansicht verdeutlicht die räumliche Abstufung vom Gemälde zu den äusseren Rahmenleisten. Die äusseren Leisten wurden später oben und unten abgefast, vermutlich im Zuge einer Montage.

TEXTILER BILDTRÄGER

Feines mitteldichtes, farblich naturbelassenes Gewebe, vermutlich Leinen. Die Fadenzahl/cm beträgt 19 horizontal verlaufende und 16 vertikal verlaufende Fäden. Die vertikal verlaufenden Fäden sind dünner und stärker gedreht, vermutlich handelt es sich dabei um die Kettfäden. Es ist keine Webkante vorhanden. Der hohe Anteil verholzter Fasern und abstehender kurzer Fasern lässt auf ein eher preisgünstiges Gewebe schliessen. Der Fadenverlauf ist insgesamt wellig.



Abb. 3.4 *Detailaufnahme textiler Bildträger.*
Die Detailaufnahme zeigt die unterschiedliche Fadenstärke und -drehung, die auf ein anisotropes Gewebeverhalten schliessen lassen. Ebenfalls gut sichtbar ist der wellige Verlauf. Webfehler sind insbesondere beim vermuteten Schussfaden (horizontaler Verlauf) erkennbar.

AUFSPANNUNG

Die Spannkanten sind von den Rahmenleisten abgedeckt, und demnach ist die Befestigungsart nicht erkennbar. Der Gewebeumschlag ist rückseitig auf die Leisten geklebt.

GRUNDIERUNG

Das Gewebe ist weiss grundiert. Die Grundierung verläuft bis zur Gewebekante, es handelt sich demnach um ein vorgrundiertes Gewebe.

UNTERZEICHNUNG

Die IR-Reflektografie gibt keine Hinweise auf eine Unterzeichnung. Zwischen den Farbflächen ist partiell die Grundierung erkennbar. Auf der Grundierung sind punktuell, anhand stereomikroskopischer Betrachtung, kreideartige schwarze Pigmentansammlungen sichtbar, die eine Kreideunterzeichnung vermuten lassen.

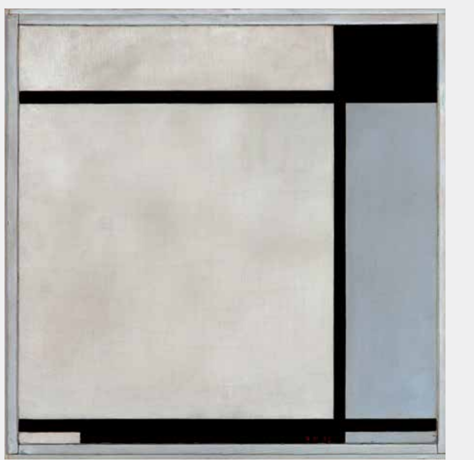
MALWEISE, AUTOGRAFE ÜBERARBEITUNGEN

Piet Mondrian trug die weisse und graue Ölfarbe mit Pinsel und z.T. mit Hilfsmitteln zur linearen Abgrenzung der Farbflächen auf. Die Abfolge des Farbauftrags lässt sich nach mikroskopischer Untersuchung wie folgt rekonstruieren: Als Erstes erfolgte der Auftrag der schwarzen Linien mit einem Hilfsmittel zur Begrenzung, vermutlich einem Lineal. Zuerst wurden die obere horizontale, dann die vertikale und anschliessend die

untere horizontale Linie ausgeführt. Der Auftrag der Linien erfolgte zuerst in einem eher matten, leicht pastosen Farbauftrag. Im Verlauf des Arbeitsprozesses verlängerte Mondrian die Länge der untersten waagrecht verlaufenden, länglichen Schwarzfläche. Im Anschluss hat der Künstler die weissen und grauen Flächen angelegt, wobei auch unter der grauen Fläche eine Weissschicht liegt. Die Weiss- und Grauschichten sind in Abstand zur schwarzen Linie gelegt. Anschliessend wurden die schwarzen Linien und Flächen mit einer zweiten dünnen Schwarzschicht nachgearbeitet. Diese zweite Schicht präzisiert die Breite und den Verlauf der schwarzen Linien. Die schwarzen Linien und Flächen wurden zudem gefirnisst. Interessant ist, dass die schwarzen Flächen und Linien separat beschichtet wurden und somit zwischen Linien und Flächen eine dünne mattschwarze Linie stehen blieb.
In einem nächsten Schritt erfolgte die Montage und Fassung der Rahmenleisten. Die Rahmenfassung schloss auch die Fugen zwischen Rahmen und Gemälde. Die Rahmenleisten und die Weiss- und Grauflächen wurden noch einmal überfasst. Als Motivation für die Überfassung sind sowohl Oberflächenschäden oder Schmutz als auch der Weissgrad des verwendeten Zinkweisses zu vermuten.
Die Weissschicht 1 weist einen deutlich sichtbaren, vertikal verlaufenden Pinselduktus auf. Die Abgrenzungslinien sind mit einem Stab oder Lineal begrenzt. Der Künstler hat die Linien in Abhängigkeit ihrer Ausrichtung mit einem dünnen Pinsel gezogen und anschliessend die waagrechten Abschlusslinien teilweise erneut mit kurzen Pinselstrichen senkrecht strukturiert, sodass eine regelmässige, vertikal verlaufende Struktur entsteht. Die aufliegende Weissschicht 2 ist sehr viel dünner aufgetragen und von Hand gezogen. Die Abschlusslinien sind nicht scharf. Der senkrecht verlaufende Duktus zeigt sich auch in den kleinen – eigentlich waagrecht ausgerichteten – Weissflächen unten rechts und links.

MALUTENSILIEN UND MALMATERIALIEN

Die Pinselbreite des Flachpinsels liegt bei rund 1,0–1,5 cm.
Gemäss Materialanalysen sind Hauptkomponenten der Weiss- und Grauschichten 1 ein trocknendes Öl, basisches Bleiweiss, Zinkstearat, bei Weiss Calzit und Aragonit, bei Grau Silikate.
Die Hauptkomponenten der Weiss- und Grauschichten 2 sind trocknendes Öl stark verseift, wenig Zinkstearat, etwas Oxalat.
Die schwarze Linie besteht aus Öl, Oxalat, viel Gips, wenig Beinschwarz, wenig Calciumcarbonat. Der Überzug enthält Protein und wenig gesättigte Kohlenwasserstoffe (Ester). Es ist naheliegend, dass es sich um einen Eiweissfirnis handelt. Eine Eigelb- oder Leim-Wachs-Mischung ist eher unwahrscheinlich. Der Esteranteil ist sehr gering. Da es sich um kurzkettige Bestandteile handelt, könnten sie auch dem Eiweiss zuzuordnen sein.
Fazit: Die ersten Weiss- und Grauschichten basieren auf Bleiweiss, die Überarbeitung hingegen auf Zinkweiss (vgl. S. 262).



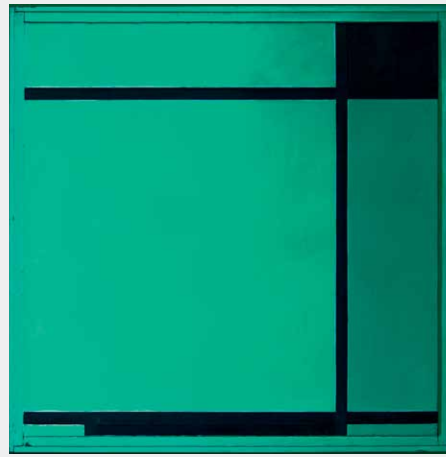
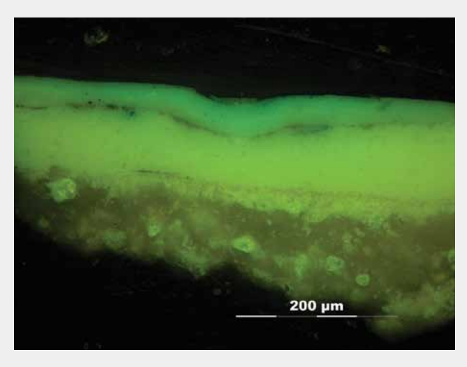


Abb. 3.5 *Gesamtaufnahme VIS und UV-Fluoreszenz.*
Die UV-Fluoreszenz der Oberfläche ist hauptsächlich durch die Zinkweissfassung (Weiss- und Graufassungen) bestimmt. Angrenzend an die schwarzen Linien ist die helle Fluoreszenz der unterliegenden Bleiweissfassung und der Grundierung erkennbar.



Abb. 3.6 *Detail VIS und UV-Fluoreszenz.*
Die Detailaufnahme lässt gut erkennen, dass die schwarzen Linien einen Überzug (vermutlich Eiweiss, vgl. S. 262) aufweisen. Die hohe Präzision dieses Auftrags zeigt sich an der dunklen Aussparungslinie zwischen Gitterlinien und Flächen: Die Aussparung hinterlässt im sichtbaren Licht (oben) eine feine matte Begrenzungslinie, die sich in der Fluoreszenzanregung (unten) als dunkle Line abzeichnet.



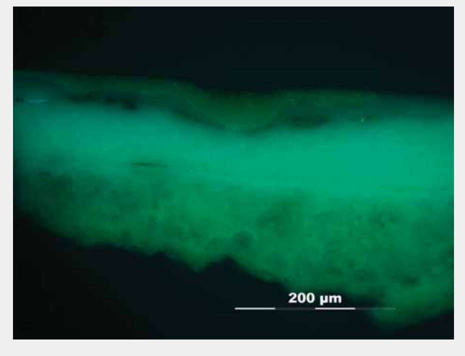


Abb. 3.7 *Mikroskopaufnahme, Anschliff aus der grauen Farbschicht (Malschichtprobe TN5 vgl. S. 262).*
Auf der Grundierung sind eine erste Weissfassung und anschliessend eine dunkle Zwischenschicht erkennbar. Es ist anzunehmen, dass Mondrian die Graufläche erst weiss angelegt hat und anschliessend eine dünne Grauschicht auftrug, die er mit einer zweiten dünnen Schicht überfasst hat. Darüber folgen zwei weitere Graufassungen die mit Zinkweiss ausgemischt worden sind. Der Malschichtaufbau dokumentiert eine Arbeitsweise, die über minime Anpassungen der Farbtöne Korrekturen während des Malprozesses einbindet.

FIRNIS

Das Gemälde ist nicht ganzflächig gefirnisst. Die schwarzen Farbflächen weisen einen proteinischen Firnis (vermutlich Eiweiss) auf (vgl. S. 262).

MATERIALMUTATIONEN UND SCHADENSBILDER

Das waagrecht verlaufende Sprungbild zeigt eine ausgeprägte Schüsselbildung. Die Ursache liegt vermutlich in der vertikalen Ausrichtung des Pinselduktus, der dazu führte, dass die Schicht in horizontaler Richtung steifer und mechanisch weniger flexibel ist.
Lokal ist zudem ein fein verzweigtes, nicht durchgehendes Craquelé sichtbar, das auf Trocknungsprozesse zurückzuführen ist.
Die proteinhaltige Überzugsschicht hat heute in der schwarzen Fläche ein leicht fleckiges Erscheinungsbild. Es ist anzunehmen, dass die Vergrauung des Eiweissfirnisses auf degradationsbedingte morphologische Veränderungen und die damit einhergehenden Trübungen zurückzuführen ist. Insgesamt ist die Oberfläche verschmutzt und weist in Abhängigkeit der Oberflächenstruktur ein inhomogenes Erscheinungsbild auf.

SPÄTERE KONSERVIERUNGS- & RESTAURIERUNGSMASSENAHMEN

Die Gewebeumschläge sind auf den Keilrahmen geklebt. Sie überlappen ein Beyeler-Etikett, es handelt sich demnach bei der Klebung um eine spätere Massnahme zum Schutz des Gewebeumschlags.

MATERIELLE AUTHENTIZITÄT

Die materielle Authentizität ist kaum beeinträchtigt. Das Gemälde ist keinen Veränderungen unterzogen worden. Die originale, vom Künstler in Abhängigkeit der Farbfläche präzise abgestimmte Oberflächengestaltung ist in gealterter, aber materiell unveränderter Form erhalten. Diese Tatsache ist bedeutsam.



Abb. 3.8 *Gesamtaufnahme im Streiflicht.*
Die Streiflichtaufnahme mit Lichteinfall von oben visualisiert die Tendenz zur Schüsselbildung senkrecht zum Pinselduktus. Die Ursache liegt in der mechanischen Eigenschaft des Schichtpakets. Dieses weist senkrecht zum ausgeprägten Pinselduktus eine grössere durchgehende Schichtdicke auf. In Kombination mit der Materialzusammensetzung (Bleiweiss in Öl) ist die Schicht als steif einzustufen. Das Ausmass der Schüsselbildung verweist auf die weit geringere Steifigkeit des textilen Trägers. Dieses Schadensbild kann unter mechanischer Beanspruchung oder bei Klimaschwankungen fortschreitend sein.

FRAGILITÄT

Visuell wahrnehmbare Fragilität: Die Zeichen der Materialalterung, wie beispielsweise das Sprungbild, deuten auf die hohe materielle Authentizität hin. Das Sprungbild und die alterungsbedingten Oberflächenveränderungen überlagern die vom Künstler gestaltete Oberflächenwirkung und stellen die Frage nach einer möglichen Diskrepanz zwischen der materiellen und der konzeptuellen Authentizität und hinterlassen visuell den Eindruck erhöhter Fragilität.

Materielle Fragilität: Materialzusammensetzung, Maltechnik und Materialdegradation führen zu einer hohen Fragilität: Der dicke Schichtauftrag und die matte, bindemittelarme Farbe sowie der lokal verwendete Eiweissfirnis haben eine geringe Elastizität zur Folge. Die Oberfläche ist

aufgrund geringer Sättigung und Alterung porös. Die Montage der Holzleisten mit Metallstiften weist geringe mechanische Stabilität auf. Die ästhetisch äusserst relevante Fugenfassung zwischen Gemälde und Rahmen ist spröde und hat eine geringe Haftung.
Fragilität im Nutzungskonzept: Es ist eine hohe Empfindlichkeit gegenüber mechanischen Einwirkungen jeglicher Art (Schwingungen, Stösse, Kontakt) zu konstatieren. Die Oberfläche ist zudem empfindlich gegenüber Einbindung von Fremdpartikeln. Das Gemälde ist klima- und lichtempfindlich. Spannungseinwirkungen gefährden die authentische, aber wenig stabile Rahmenmontage.

AUSSTELLUNGEN [4]
- *Die Sprache der Geometrie. Suprematismus, De Stijl und Umkreis – heute.* Die künstlerischen Grundströme des 20. Jahrhunderts, Kunstmuseum Bern, 17.03.–13.05.1984.
- *Genesis – Die Kunst der Schöpfung*, Bern, Zentrum Paul Klee 26.01.–27.04.2008.
- *Piet Mondrian – Barnett Newman – Dan Flavin,* Basel, Kunstmuseum, 08.09.2013–19.01.2014.
- *Moderne Meister. „Entartete" Kunst,* Kunstmuseum Bern, 07.04.–21.08.2016.
- *Die Revolution ist tot – lang lebe die Revolution! Von Malewitsch bis Judd, von Deineka bis Bartana,* Bern, Zentrum Paul Klee, 13.04.–09.07.2017.

4 Ohne Sammlungspräsentationen Kunstmuseum Bern.

4. MERET OPPENHEIM, EIN ABEND IM JAHRE 1910, 1972

Künstlerin:	Meret Oppenheim (06.10.1913–15.11.1985)
Titel:	Ein Abend im Jahre 1910
Technik:	(Angabe der Künstlerin): Öl auf Pavatex mit Kachelimitation
Masse:	52,5 x 67,5 cm
Datierung:	1972
Inv.-Nr. KMB:	G 86.016
Standort und Besitz:	Kunstmuseum Bern
Provinienz:	Galerie Thomas Levy, Hamburg 1978–1986, Hamburg, 1986 Eingang in das Kunstmuseum Bern (Legat der Künstlerin).

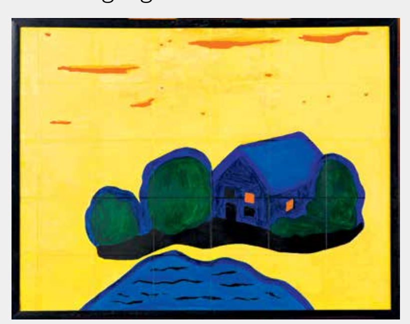


Abb. 4.1 *Gesamtaufnahme (© 2020, ProLitteris, Zürich).*

ZUSAMMENFASSUNG

Das Gemälde weist eine besondere materielle Fragilität auf, die sich aus der grossen Bandbreite an künstlerischen Materialisierungen von Meret Oppenheim ableiten lässt. Sie nutzte als Bildträger ein gewerblich hergestelltes Kachelimitat aus Hartfaserplatte (Pavatex) für die Innenausstattung. Ebenfalls für die Malerei kamen Farbmaterialien aus dem Anstrichbedarf zur Anwendung. Das Kachelimitat und die Lackfarbe mit Emaille-Wirkung erfordern aufgrund der materialtechnischen Eigenschaften spezifische Applikationsanforderungen. Die Künstlerin konnte in der Anwendung nicht auf eine langjährige Erfahrung zurückgreifen. Sie wählte nicht eine eingeübte Technik, sondern das Material, seine Wirkung und die Vielzahl der assoziativen Konnotationen, die dadurch evoziert werden. Das Experimentieren und das Herantasten an die gewünschte Farb- und Materialwirkung, die spielerische Offenheit für überraschendes Materialverhalten mit einbeziehend, sind Teil der künstlerischen Arbeitsweise. Die resultierende erhöhte materielle Fragilität oszilliert zwischen toleriert und intendiert; Festschreibungen diesbezüglich sind weder vorgesehen noch sinnvoll.



Abb. 4.2 *Gesamtaufnahme Gemälderückseite.*
Die Gemälderückseite zeigt die Beschriftungen und Etiketten. Interessant sind die Titelkorrekturen auf den Rahmenleisten unten und oben. Deutlich sichtbar sind auch die dunklen gesättigten Bereiche: oben eine grosse Fläche, unten mehrere kleine fleckenartige Flächen. Sie verweisen auf das Diffundieren der Flüssigkeit (vermutlich Lösemittel), das als Ursache für den drastischen Malschichtschaden angenommen wird.

STARRER BILDTRÄGER

Der Bildträger besteht aus einer Hartfaserplatte (Pavatex), die zuerst auf vier Holzleisten und anschliessend in einen schwarzen Falzrahmen geklebt worden ist.
Die Platte ist 49,8 x 64,8 cm gross und rund 5,0 mm dick. Die Kanten sind nicht zugänglich. Die Rückseite zeigt die Siebstruktur der Plattenherstellung. Die Bildseite weist im Abstand von 10,0 x 10,0 cm ein Raster aus rund 1,5 mm breiten gefrästen Linien auf. Das Raster steht für die Imitation der Kachelfugen. Platten dieser Art waren als kostengünstige Fliesenimitationen für die Innenausstattung im Handel erhältlich.
Die vier Leisten sind seitlich 49,8 cm und oben/unten 62,7 cm lang, 2,0 cm tief und 1,0 cm breit. Die Leisten sind auf den Bildträger, bündig zum Rand hin, aufgeklebt. Der Leim ist braun (oxidiert) und weist eine gelbliche Eigenfluoreszenz auf.

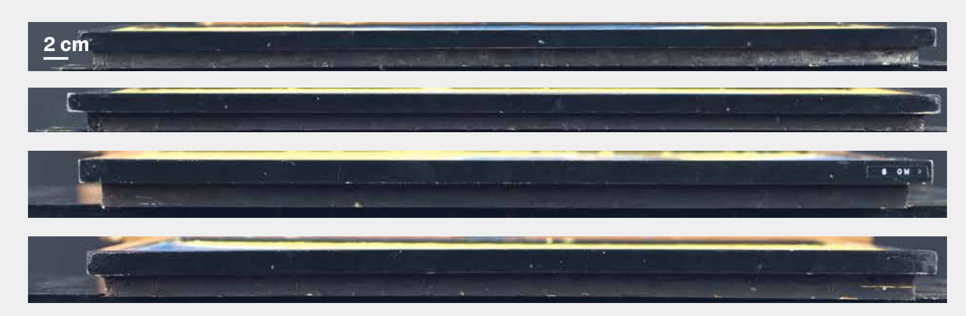
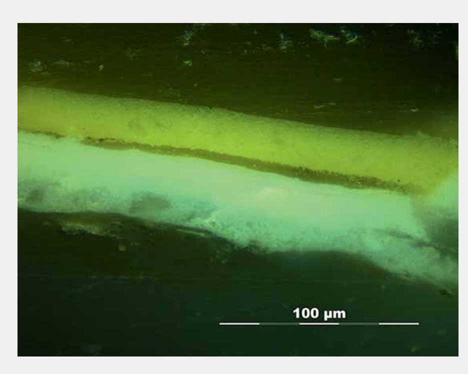


Abb. 4.3 *Bildkanten oben, unten, rechts und links (v.o.n.u.).*
Die unteren Leisten entsprechen den vier seitlich, bündig zur Hartfaserplatte verklebten Holzleisten. Die oberen Leisten gehören zum schwarz lackierten Zierrahmen (Falzrahmen).

GRUNDIERUNG

Die helle Grundierung ist zweischichtig aufgebaut. Im Anschliff ist eine erste offenporige grobkörnige und eine zweite feinkörnige Schicht differenzierbar.



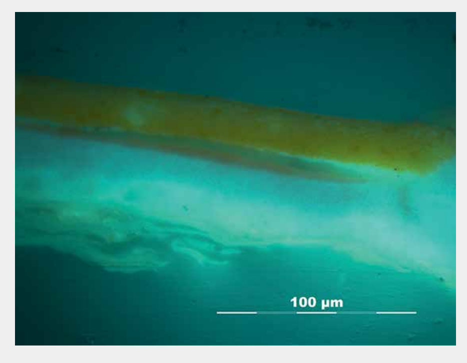


Abb. 4.4 *Mikroskopaufnahme, Anschliff aus dem gelben Hintergrund (Malschichtprobe AT5, vgl. S. 266).*
Die Malschichtprobe stammt von einer Scholle im gelben Hintergrund, rechte obere Ecke. Links ist der Anschliff in sichtbarem Licht und rechts in UV-Fluoreszenz abgebildet. Die Grundierung ist zweischichtig. Die Fluoreszenzaufnahme lässt zudem eine dünne weisse Schicht mit kanariengelber Fluoreszenz erkennen. Es ist anzunehmen, dass die beiden gut mit der Faserplatte verbundenen Grundierungsschichten im Rahmen des gewerblichen Herstellungsprozesses entstanden sind. Die nachfolgende Weiss- und Gelbschicht sind dem Malschichtaufbau von Meret Oppenheim zuzuordnen. Die Fluoreszenz zeigt zudem, dass die Gelbschicht inhomogen ausgemischt, also vermutlich von der Künstlerin ausgemischt wurde. Es handelt sich dabei um die zweite Gelbfassung.

UNTERZEICHNUNG

Die IR-Reflektografie-Aufnahme lässt die Unterzeichnung der Künstlerin mit Grafitstift erkennen. Insbesondere die Wolken im Himmel geben eine gut differenzierbare Unterzeichnung zu erkennen. Die Darstellung des Wassers und der Bäume mit Haus lassen die Unterzeichnung nur lokal erahnen, da die dunklen Schichten keine gute Kontrastierung zulassen. Interessant erscheint in diesen Bereichen die deutliche Kontrastierung der Linierung der Kachelfugen. Sie sind gut sichtbar, da die Schichtdicke der darüber liegenden Farbe gering ist. Die dunkel linierten Kachelfugen sind ebenfalls lokal in grundierungssichtigen Bereichen sichtbar. Die imitierten Kachelfugen waren demnach sowohl über das Relief wie auch über ihre dunkle Färbung hervorgehoben. Im Himmelbereich erschweren die Schichtdicke wie auch das IR-Reflexionsverhalten der gelben Farbschichten die Kontrastierung der Fugenlinien. Es gibt keine Anzeichen für Kompositionsveränderungen. Ein Anschliff lässt vermuten, dass auf der Grundierung zumindest lokal eine kanariengelb fluoreszierende dünne Schicht aufliegt. Es wäre gut möglich, dass die Künstlerin lokal eine dünne Gelbschicht auf die Grundierung legte – im Sinne einer lokalen Untermalung.





Abb. 4.5 *Infrarot-Reflektografie, Gesamtaufnahme oben, Detail unten.*
Die Detailaufnahme zeigt die Unterzeichnungslinien der Wolke oben rechts und der drei unteren sehr kleinen Wolken. Die Künstlerin hat mit einem weichen Zeichenmedium die Komposition genau vorgezeichnet und nach dieser Vorzeichnung auch ausgeführt. Kompositionsänderungen sind nicht erkennbar.

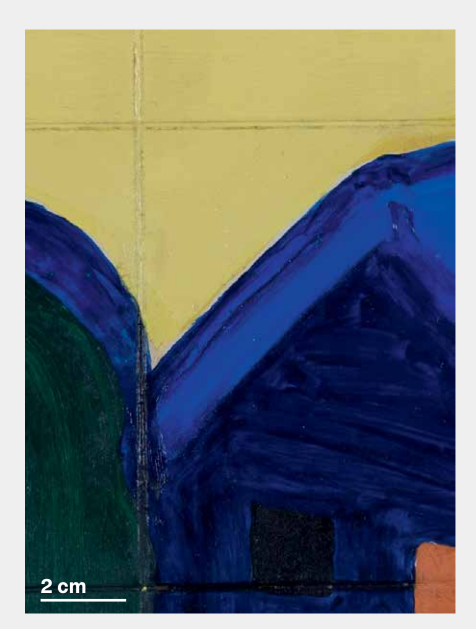
MALWEISE, AUTOGRAFE ÜBERARBEITUNGEN

Die sichtbaren Unterzeichnungen lassen darauf schliessen, dass die Künstlerin die formale Komposition mit Grafitstift vorgezeichnet und möglicherweise lokal dünn untermalt hat. Der Pinselduktus folgt den Formen und erinnert an ein „Ausmalen". An den Konturen scheint die Grundierung teilweise leicht durch. Die dunklen Farbbereiche variieren von glänzend/deckend zu matt/nicht deckend.

Den gelben Hintergrund hat Meret Oppenheim nach dem Signieren erneut überarbeitet. Sie hat den ersten zitronengelben Ton mit einem stärker weiss ausgemischten, immer noch leuchtend gelben Ton übermalt und dabei die Signatur ausgespart. Die Überfassung erfolgte ganzflächig, einzelne Bereiche am linken Rand wurden eher auslaufend übermalt und werden nicht vollständig von der neuen Fassung überdeckt. Der Unterschied der Gelbtöne fällt auf den ersten Blick nicht auf. Es ist nicht auszuschliessen, dass die Überfassung ein Auffrischen der möglicherweise bereits verschmutzten Oberfläche bezweckte. Mindestens so naheliegend ist jedoch, dass die Künstlerin eine Farbkorrektur von einem leuchtend zitronengelben in einen etwas helleren, stärker weiss ausgemischten Ton vornahm. Meret Oppenheim hat die Korrektur erst nach der Rahmung ausgeführt. Dies belegen die Farbreste und ihre Fluoreszenz am Rahmen. Es ist anzunehmen, dass die Korrektur zeitnah nach der Fertigstellung, etwa im Vorfeld einer Ausstellung erfolgte.



Abb. 4.6 *Detail malerische Ausführung.*
Die verwendeten Farben verfügen über eine unterschiedliche Deckkraft. Das dunkle Blau ist lasierend aufgetragen. Der Pinselduktus spart die dunklen und orangen Fensterflächen aus. Die Kachelfugen zeichnen sich meist dunkel ab.



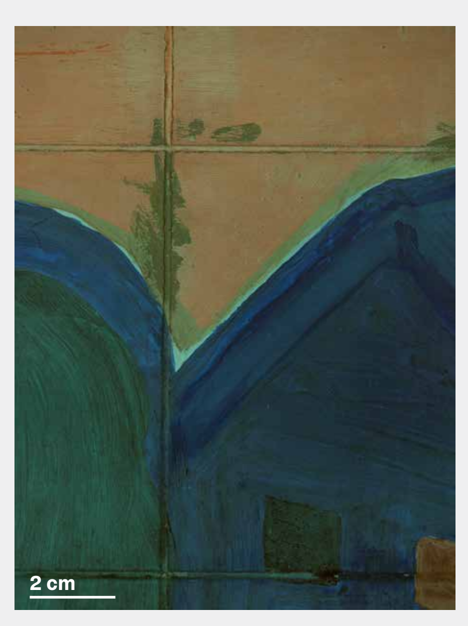


Abb. 4.7 *Detail malerische Ausführung: Vergleich sichtbares Licht und UV-Fluoreszenz. Das Detail ist links im sichtbaren Licht und rechts in UV-Fluoreszenz abgebildet. Die UV-Fluoreszenz kontrastiert die beiden Gelbfassungen im Hintergrund sehr gut. Die erste Fassung fluoresziert grünlich und hat einen farbintensiveren Gelbton. Die zweite Gelbüberarbeitung fluoresziert orange. Zudem lassen sich Retuschen über der Kachelfuge sowie der fluoreszierende Firnis gut erkennen.*

MALUTENSILIEN UND MALMATERIALIEN

Meret Oppenheim verwendete Flachpinsel, meist mit Pinselbreiten von rund 1,0 cm. Die IR-Reflektografie verdeutlicht den Pinselduktus, gut sichtbar in den Bäumen und im Haus.

Die Malschichten sind hauptsächlich in Öl gebunden. Die dunklen Malschichten unterscheiden sich von dem Gelb bezüglich des Stearatanteils. Die gelbe Farbe weist ein verseiftes Öl und einen sehr hohen Anteil Zinkseifen (Zinkstearate) auf. Die farbgebenden Komponenten sind Zinkweiss und Kadmiumgelb. Beide Gelbschichten haben einen sehr hohen Zinkstearatanteil, wobei dieser bei der ersten unterliegenden Gelbschicht noch bedeutend höher ist. Darauf sind die unterschiedlichen Fluoreszenzfarben zurückzuführen: Zinkverbindungen zeigen eine grünliche, Cadmiumverbindungen typischerweise eine orange Fluoreszenz auf (vgl. S. 266).

Der ausserordentlich hohe Anteil an Zinkseifen lässt sich nicht allein dem enthaltenen Pigment Zinkweiss zuordnen. Es ist anzunehmen, dass die Stearate der Farbe zugegeben worden sind. Zinkstearate sind in der Farbenfabrikation und in der Kunststoffindustrie als Weichmacher und Hydrophobierungsmittel verbreitet. Die Materialzusammensetzung ist somit kein Indiz für eine Künstlerfarbe, sondern auf eine Anstrichfarbe mit den optischen Eigenschaften einer Lackfarbe. Das Bindemittel der ockerfarbenen gelben Farbe, die Meret Oppenheim in den Wolken verwendet, ist ein Alkydharz (Phthalsäurepolyester-Alkyd, mittelölig), ebenfalls eher ein Bindemittel des Anstrichbedarfs.

FIRNIS

Das Gemälde ist ganzflächig gefirnisst. Der Glanz variiert stark in Abhängigkeit zur Bindemittelsättigung der Farbe. Dies ist sehr deutlich im dunklen Farbbereich erkennbar. Die grünen Farbbereiche sind lokal matt eingeschlagen und enthalten Deponate migrierter Materialkomponenten. Die blaue Farbe wirkt satt glänzend und weist einen weichen Farbfluss auf.

Der Firnis besteht aus einem natürlichen Wachs mit beträchtlichem Anteil freier Fettsäuren. Der hohe Anteil freier Fettsäuren im Wachsfirnis lässt die Verwendung eines gewerblich hergestellten, wohl eher kostengünstigen Wachsfirnisses oder einer Wachspolitur vermuten.

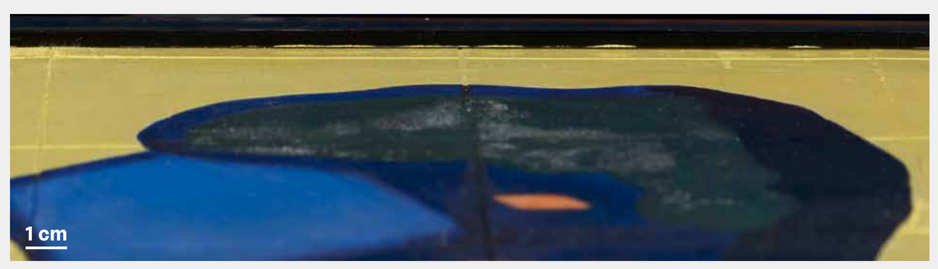


Abb. 4.8 *Detail Schrägansicht auf Komposition und Rahmenleisten.*
Die gelben Farbreste auf den schwarzen Rahmenleisten am oberen Bildrand zeigen, dass Meret Oppenheim die zweite Gelbfassung erst nach der Rahmung ausgeführt hat. Im grünen Farbbereich sind deutlich Trübungen durch Entmischungsphänomene des Wachsüberzuges zu erkennen.

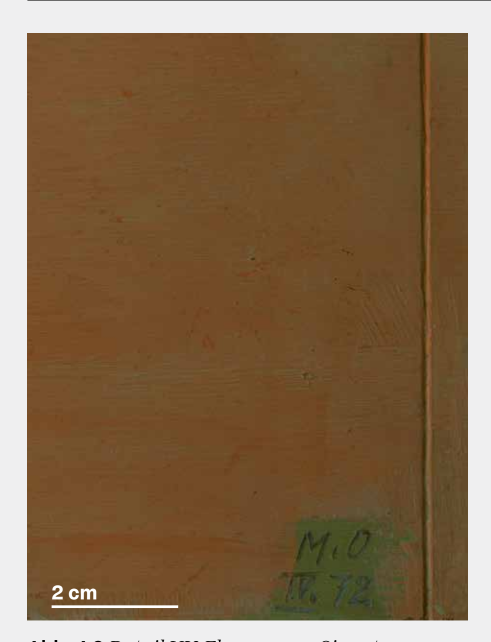


Abb. 4.9 *Detail UV-Fluoreszenz-Signatur.*
Die Signatur hat Meret Oppenheim vor der zweiten Gelbfassung aufgetragen. Die inhomogene orange fluoreszierende Schicht resultiert aus einer von der Künstlerin eigens angerührte Farbmischung.

MATERIALMUTATIONEN UND SCHADENSBILDER

Sichtbare und unsichtbare Phänomene: Das Gemälde hat einen aussergewöhnlichen Malschichtschaden, der eine grosse Fläche des gelben Hintergrundes mit einschliesst. nteressanterweise ist davon ausschliesslich die gelbe, stearatreiche Olfarbe betroffen, die ockerfarbene Alkydharzfarbe und die orange Farbe der Wolken hingegen nicht.

Beschreibung des Schadens: In der Mitte des gelben Hintergrundes in der oberen Bildhälfte hat sich eine grosse Farbfläche vom Grund abgelöst. Es handelt sich um rund 250–300 cm^2 grosse, vielseitig auslaufende organische Formen. In deren Rand- und Zwischenbereich ist die originale Farbe zwar noch vorhanden, aber durch den Schaden morphologisch stark verändert. Die Veränderung wird durch die für Quellprozesse typische Wellenbildung und Abhebung sichtbar. Die mit der Quellung einhergehende Volumenvergrösserung und das Bindemittelleaching erzeugten eine matte und durch längliche Blasen strukturiert wirkende Farboberfläche.

Die gequollene Farbe ist in der neuen, veränderten Schichtstruktur erneut getrocknet und liegt heute als harte, aber brüchige Schicht mit geringer Kohäsion vor.

Hypothese der Herleitung: Offensichtlich handelt es sich um einen Lösemittelschaden. Die Farbe ist aufgrund des hohen Anteils von Stearaten wohl empfindlicher gegenüber aromatischen Benzinen. Diese sind in Pinselreinigern oder Verdünnungsmitteln von Ölfarben enthalten, auch im Wachsfirnis sind diese Lösemittel enthalten.

Das Ausmass des Schadens lässt einen Unfall vermuten. Ein Lösemittel muss auf dem Gemälde ausgelaufen sein, das einen starken Quelleffekt auf die gelben Farbschichten hatte. Dunkle Bereiche auf der Rückseite bestätigen das Diffundieren einer flüssigen Substanz. Der betroffene Farbbereich quoll derart stark, dass sich dieser teils vollständig abgelöst und eine grössere Fehlstelle hinterlassen hat. In den Übergangsbereichen und entlang der gefrästen Fugen hat sich die quellende Flüssigkeit ebenfalls gut verteilt und zur Quellung der Farbe und der beobachteten Strukturveränderung gefügt.

Datierung des Schadens: Die erste dokumentierte Schwarz-Weiss-Fotografie im Katalog zur Ausstellung von 1974/75 mit den Stationen Kunstmuseum Solothurn, Kunstmuseum Winterthur und Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg zeigt das Gemälde noch ohne Malschichtschaden. Es ist nicht eindeutig ersichtlich, ob die Überarbeitung des Hintergrunds bereits erfolgt war. Die gleiche Schwarz-Weiss-Aufnahme wurde in zahlreichen, auch späteren Publikationen verwendet. Die erste Farbabbildung erscheint anlässlich des Katalogs zur Ausstellung im ARC Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1984. Es handelt sich dabei um die Farbversion der Schwarz-Weiss-Abbildung, ebenfalls noch ohne Schaden. Dies würde zum Schluss führen, dass der Schaden erst nach 1984, aber vor dem Tod der Künstlerin 1985 erfolgt sein müsste. Dies erscheint jedoch wenig naheliegend. Das Gemälde war seit der Ausstellung 1978 in der Galerie Levy in Hamburg in dieser Galerie untergebracht. Thomas Levy bestätigte (freundliche telefonische Mitteilung vom 19.05.2017, 16:30 Uhr), dass das Gemälde in der Zeit von 1978 bis zur Übernahme des Legats durch das Kunstmuseum Bern nicht restauriert worden sei. An einen Schaden konnte sich Herr Levy nicht erinnern. Die Hypothese scheint

naheliegender, dass der Schaden nach der Schwarz-Weiss-Aufnahme (vor 1974) und vor der Ausstellung in Hamburg 1978 entstanden und von der Künstlerin restauriert worden war. Für Publikationen kamen weiterhin die früheren Fotografien zur Anwendung.

Restauratorische Behandlung des Schadens durch die Künstlerin: Die Künstlerin hat den Schaden selbst restauriert. Sie hat den fehlenden Bereich farblich ergänzt (vgl. UV-Fluoreszenz). Die durch Quellung strukturell veränderten Farbbereiche, die sich nicht abgelöst haben, hat die Künstlerin belassen. Das Restaurierungskonzept zielte offenbar hauptsächlich auf die farbliche Integration. Den strukturellen Oberflächenveränderungen begegnete die Künstlerin mit beachtlicher Toleranz. Sie hat den heute vorliegenden Zustand akzeptiert und das Gemälde in dieser Form an weiteren Ausstellungen präsentiert.



Abb. 4.10 *Gesamtaufnahme UV-Fluoreszenz.*
Die Gesamtaufnahme zeigt den grossflächigen Malschichtschaden im Hintergrund. Die zweite Gelbfassung hat sich abgelöst, auch Bereiche der unterliegenden Fassung sind beschädigt und restauriert. Interessanterweise sind die Gelbschichten der Wolken kaum betroffen. Es handelt sich hierbei um eine Alkydharz- sowie um eine andere Bindemittel-Pigment-Zusammensetzung. Hauptsächlich betroffen ist die Farbschicht mit dem hohen Zinkstearatanteil, der möglicherweise als hydrophobierende Komponente beigemischt wurde. Die Abbildung macht ebenfalls sichtbar, dass die neue Gelbfassung im linken Randbereich nicht deckend erfolgt ist.



Abb. 4.11 *Detail Malschichtschaden im Streiflicht.*
Die Streiflichtaufnahme lässt erkennen, dass die noch vorhandenen Reste der zweiten Gelbfassung eine quellungsbedingte Kräuselung aufweisen und sich in den Randzonen stark abheben. Diese Farbbereiche sind hart und in hohem Masse bruchgefährdet.

SPÄTERE KONSERVIERUNGS- UND RESTAURIERUNGSMASSNAHMEN
Das Gemälde wurde seit Eingang in das Kunstmuseum Bern nie eingehend konserviert oder restauriert.

MATERIELLE AUTHENTIZITÄT
Beide Zustände, vor und nach dem Malschichtschaden, sind als materiell authentisch einzustufen. Zum einen liegen die Wahl der Materialien und der malerischen Umsetzung im Vordergrund. Die Restaurierung des Malschichtschadens durch die Künstlerin bereichert den Aussagewert der materiellen Authentizität insofern, als dass sie die Toleranz der Künstlerin gegenüber sichtbaren Materialveränderungen belegt. Seit der Behandlung des Malschichtschadens durch die Künstlerin sind Eingriffe in materielle Authentizität weder dokumentiert noch ablesbar. Die hier mehrstufig vorliegende materielle Authentizität ist als ausgesprochen hoch einzuschätzen.

FRAGILITÄT
Visuell wahrnehmbare Fragilität: Dem Malschichtschaden wurde bisher keine besondere Beachtung geschenkt. Der Grund liegt wohl darin, dass er nur bei genauer Betrachtung sichtbar wird und das Gemälde insgesamt sonst wenig Anzeichen fragiler Materialität aufweist.
Materielle Fragilität: Die hohe materielle Fragilität des Gemäldes begründet sich in der Materialverwendung, dem aussergewöhnlichen Malschichtschaden sowie der Toleranz der Künstlerin, diesen nur unvollständig zu behandeln und Spuren des Schadens sichtbar zu belassen. Der Schaden ist erstmals auf Abbildungen von 1991 deutlich erkennbar. Es ist jedoch nicht auszuschliessen, dass sich die Ablösung der Farbschicht und die blasenartige Struktur in den Randzonen über die Jahre hinweg zusätzlich verstärkt haben, zumal gewisse Lösemittel lange Re-

tentionszeiten aufweisen und Quellprozesse nur sehr langsam abschliessen. Die durch Bindemittelleaching brüchigen Randzonen um den Schadensbereich und entlang der gefrästen Linien verfügen aufgrund ihrer morphologischen und strukturellen Veränderung über keinerlei Haftung mit der Grundierung mehr. Die Fragilität der Farbschicht ist bei genauerer Betrachtung aufgrund der stark abstehenden Farbschichtschollen und der Blasenbildung gut erkennbar. Es ist zu erwarten, dass das Feuchtediffusionsverhalten der Bildschicht bei instabilen Klimaverhältnissen zu fortschreitenden Entmischungsprozessen führen kann und zwar infolge des sehr hohen Stearatanteils als mobiler Bestandteil in Farbschichten und Firnis. Bezüglich des Bildträgers, der Pavatexplatte, sind ebenfalls Fragezeichen bezüglich der Langzeitalterung zu setzen. Analog zur angewendeten Farbe sind die kostengünstigen Produkte der Innenausstattung, wie sie die Kachelimitate darstellen, nicht auf Dauerhaftigkeit angelegt. Die zu erwartende rasche Materialdegradation der Fasern, Füllstoffe und Klebstoffe lassen auf eine zunehmende materielle Fragilität schliessen.

Fragilität im Nutzungskontext: Geringfügige Stösse und Vibrationen führen zum Ablösen und Abfallen von gelben Farbschichtkonglomeraten aus dem Umfeld des Malschichtschadens. Der Wachsfirnis ist empfindlich gegenüber jegliche Kontaktsituationen. Das Gemälde ist insgesamt aufgrund der Materialzusammensetzung als klimaempfindlich einzustufen.

BEZEICHNUNGEN, ETIKETTEN UND STEMPEL AUF DER RÜCKSEITE

Die erste Fassung der Titelgebung „Ein Abend im Jahr 1912" ist oben und unten auf der Querleiste angebracht und teilweise von dem schwarzen Farbanstrich der Leistenaussenseiten überdeckt. In der oberen Leiste zeugt ebenfalls ein Etikett von dieser ersten Titelgebung.

Auf der Rückseite hat die Künstlerin in schwarzer Pinselschrift die Masse der Pavatexplatte, „50,0 x 65,0", die Datierung „IV.72", die Initialen „M. O." und die Verzeichnisnummer Curiger, „V 188", aufgeführt. Die beiden Letzteren sind mit blauer Pinselschrift nachgezogen. Neben drei Etiketten des Kunstmuseums Bern sind Ausstellungsetiketten des Kunstmuseums Solothurn, des Padiglione d'Arte Mailand und der Kunsthalle Bern sowie ein Adressetikett der Künstlerin mit Wohnsitz in Paris erhalten.

ZIERRAHMEN BILD- UND RÜCKSEITE

Die Platte mit den aufgeklebten Leisten hat Meret Oppenheim in einen Falzrahmen montiert. Der Falzrahmen weist die Masse 52,5 x 67,5 x 1,5 cm auf. Der Rahmen ist in Gehrung geschnitten und mit einer schwarzen Lackfarbe gefasst. Es handelt sich um gewerblich hergestellte, möglicherweise wiederverwendete Leisten. Die Montage im Falzrahmen erfolgte über Metallstifte, die seitlich durch Rahmenleisten die Bildträgerleisten fassen und wohl zusätzlich geklebt sind.

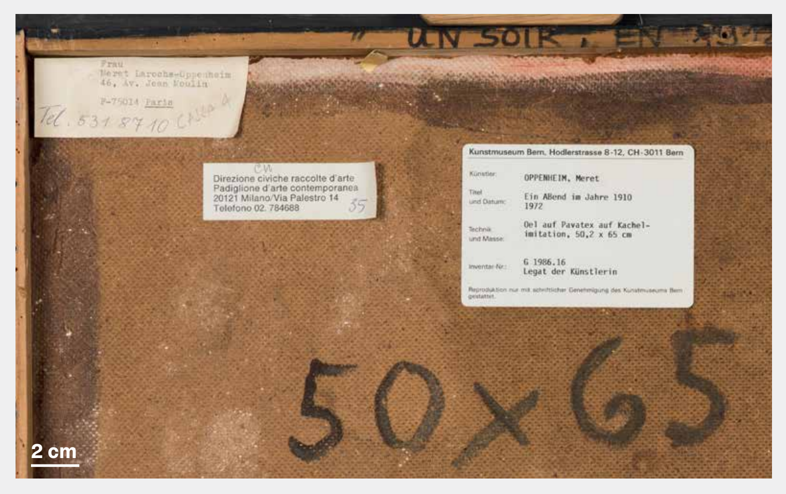


Abb. 4.12 *Detail Rückseite. Die obere Holzleiste zeigt den ersten Titel Un soir en 1912, den Meret Oppenheim später in Un soir en 1910 umbenannte.*

AUSSTELLUNGEN [5]

- *Meret Oppenheim,* Galerie Renée Ziegler, Zürich 1973.
- *Meret Oppenheim,* Kunstmuseum Solothurn 28.09.–10.11.1974 und Kunstmuseum Winterthur, 18.01.–02.03.1975 und Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 23.03.–25.05.1975.
- *Meret Oppenheim. Arbeiten von 1930 bis 1978,* Galerie Levy, Hamburg, 11.09.–11.11.1978.
- *Meret Oppenheim,* Palazzo Bianco, Genua, 06.–31.10.1983 und Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 28.02.–30.03.1984 und Museo Diego Aragona Pignatelli, Napoli, 15.05.–15.06.1984.
- *Meret Oppenheim,* ARC Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 27.10.–10.12.1984.
- *Meret Oppenheim,* Kunsthalle Bern, 08.09.–14.10.1984.
- *Meret Oppenheim,* Kunsthalle Winterthur, 15.04.–24.05.1986.
- *Un moment agréable sur une planète. Meret Oppenheim,* Centre Culturel Suisse, Paris, 08.06.–07.07.1991.
- *Meret Oppenheim,* Museo d'arte di Mendrisio, 09.04.–25.06.1995.
- *Meret Oppenheim. Beyond the Teacup,* Guggenheim Museum, New York, 28.06.–09.10.1996 und Museum of Contemporary Art, Chicago, 02.11.1996–11.01.1997 und Bass Museum of Art, Miami Beach, 06.02.–06.04.1997.
- *Zeitmaschine. Oder: Das Museum in Bewegung,* Kunstmuseum Bern, 22.03.–21.07.2002.
- *Meret Oppenheim – Retrospektive „mit ganz enorm viel wenig viel",* Kunstmuseum Bern, 02.06.–15.10.2006.
- *Merets Funken. Die Sammlung Gegenwartskunst 2,* Kunstmuseum Bern, 19.10.2012–11.02.2013.
- *Meret Oppenheim. Retrospektive,* Bank Austria Kunstforum, Wien, 21.03.–14.07.2013 und Martin-Gropius-Bau, Berlin, 16.08.–01.12.2013.

5 Ohne Sammlungspräsentationen Kunstmuseum Bern.

5. PABLO PICASSO, UN VIOLON ACCROCHÉ AU MUR, 1913

Künstler:	Pablo Picasso (25.10.1881–08.04.1973)
Titel:	Un violon accroché au mur
Technik:	Ölmalerei mit strukturgebenden Zusätzen auf textilem Bildträger auf Keilrahmen
Masse:	65,0 x 46,0 cm (ohne Rahmen)
Datierung:	1913
Inv.-Nr. KMB:	Ge 045
Standort und Besitz:	Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum Bern
Provinienz:	Galerie Kahnweiler, Paris, bis 1913; hier angekauft von Hermann und Margrit Rupf, Bern, 1913–1954; Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, ab 1954



Abb. 5.1 *Gesamtaufnahme (© Succession Picasso/2020, ProLitteris, Zürich)*

ZUSAMMENFASSUNG

Das Gemälde *Un violon accroché au mur*, 1913, von Pablo Picasso zeigte ein aussergewöhnliches und fortschreitendes Schadensbild, das zu einer akuten Gefährdung der Malschicht führte. Weiss bis braun gefärbte Materialkonglomerate haben sich in Rissen und Kratern auf der Gemäldeoberfläche abgelegt. Sie haben zu Lockerungen in der Schichtstruktur und zu Malschichtverlusten geführt. Warum aber migrieren Bestandteile der Farbschicht an die Gemäldeoberfläche? Waren die Malfarben nicht alterungsbeständig?

Die Maltechnik des Künstlers spiegelt eine experimentell geprägte Vorgehensweise. Pablo Picasso verwendete eher preiswerte Materialien aus dem Künstler- und Anstrichbedarf, die er im Verlauf des Malprozesses frei umfunktioniert und modifiziert hat. Er kaufte einen Standardformatrahmen, keinen Keilrahmen, sondern den günstigsten „Chassis ordinaire“. Das vorgrundierte Gewebe, offensichtlich ein bereits früher bearbeitetes Reststück, spannte Picasso mit der grundierten Seite nach hinten auf und bemalte die ungrundierte Rückseite. Möglicherweise handelte es sich um „die scheussliche Leinwand“, die er in einem zeitnahen Brief an Braque erwähnt hat. Die gewebesichtige Malerei und der Einbezug der Techniken der Dekorationsmalerei sind weitere prägende Charakte-

ristika. Ebenso die maltechnisch gesehen unorthodoxe „Sandmischung“. Sandkörner sind darin nur wenige enthalten, vor allem aber Pigmente, Öl und wachsartige Substanzen, die wohl Bestandteil einer qualitativ minderwertigen Spachtelmasse oder eines sonstigen gewerblich hergestellten Produktes (Schmier- oder Poliermittel) war. Diese mobilen Bestandteile sind es, die in Hohlräumen und an der Oberfläche in der Form von Konglomeraten Deponate bilden. Voraussetzung dafür war ferner die ungünstige, heterogene Durchmischung der strukturgebenden Masse. Begünstigt wurde der Vorgang wohl auch durch äussere Faktoren. Man kann annehmen, dass die Materialveränderungen bereits kurz nach der Fertigstellung begonnen haben, hier können Klimaschwankungen und die Erwärmung des Gemäldes eine Rolle gespielt haben.

SPANNRAHMEN

Der Spannrahmen aus Nadelholz weist eine horizontale Querstrebe und starre, jeweils mit drei Nägeln fixierte Eckverbindungen aus Schlitz-Zapfenverbindungen auf. Die Leisten sind an den Kanten abgefast und gegen die Bildseite hin abgeschrägt. Die Leistentiefe beträgt an der Aussenseite 1,8 cm. Der Firmenstempel auf der oberen Querleiste mit der Formatangabe (M 15 – 65,0 x 46,0) und einer fragmentarisch vorhandenen Raute lassen die Verwendung eines „Chassis ordinaire carré“ der Herstellerfirma Bourgeois Ainé vermuten. Der Künstler verwendete das Standardformat Marine Nr. 15 als Hochformat, 65,0 x 46,0 cm. Die Normformate, seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert sehr verbreitet, definieren sich über die Proportionen der Seitenlängen.

AUFSPANNUNG

Die Aufspannung erfolgte mit Paschnägeln. Das Gewebe und der Spannrahmen haben keine Lochungen, die auf eine frühere Aufspannung hinweisen würden. Das Gewebestück ist teilweise sehr knapp bemessen und bildet einen nur ganz kurzen Überspann. An diesen Stellen sind später einzelne kleinere Paschnägel ergänzt worden. Die Malkante verläuft formatgerecht. Man kann davon ausgehen, dass Picasso ein knapp bemessenes Leinwandstück auf den Normformatrahmen aufgespannt und anschliessend bemalt hat.







Abb. 5.2 *Gesamtaufnahme Rückseite mit Details (© Succession Picasso/2020, ProLitteris, Zürich). Im oberen Gefach auf einer weissen Farbfläche hat Picasso mit dem Pinsel den Titel, das Jahr und die Signatur aufgebracht (o. r.). Das Gewebe ist knapp zugeschnitten, die Malerei gewebesichtig. Die Unterzeichnung erfolgte mit einem Kohlestift (u. r.)*

BEZEICHNUNGEN, ETIKETTEN UND STEMPEL AUF DER RÜCKSEITE

Der Spannrahmen weist Firmenstempel sowie Stempel und Etiketten des Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler und der Besitzer Hermann und Margrit Rupf auf. Der rautenförmige Stempel auf der oberen Querleiste mit der Inschrift „DÉPOSÉE“ ist das Markenzeichen der Pariser Firma Bourgeois Ainé. Im oberen Gefach ist auf der Grundierung eine rechteckige helle Farbfläche erkennbar, die Picasso mit Titel, Jahreszahl und Signatur beschriftet hat.

TEXTILER BILDTRÄGER

Picasso verwendete ein feines, dichtes und regelmässiges Leinengewebe (Leinwandbindung) mit 30 Kett- und 27 Schussfäden/cm. Die Webkante verläuft parallel zur linken Längsseite.

UNTERZEICHNUNG

Picasso hat die lineare Kohlezeichnung direkt auf das Gewebe ausgeführt. Im Verlauf des Malprozesses hat er diese ausgespart und unbemalt belassen. Die Kohlezeichnung, die Aussparung und die Malkanten der Farbflächen bilden gemeinsam, sich überlagernd, die Konturlinien der Malerei. An einzelnen Stellen hat der Künstler die Kohlezeichnung während des Malvorgangs nachgezogen.



Abb. 5.3 *Detail Rückseite (© Succession Picasso/2020, ProLitteris, Zürich).*
Signatur auf weissem Farbfeld. Die weisse Farbschicht weist Spachtelspuren auf, daneben ist die rückseitige Grundierung sichtbar.



Abb. 5.4 *Detail Spannrand.*
Beim Aufspannen hat sich der Geweberand wellenförmig verzogen (Spanngirlanden). Die Malkante verläuft der Rahmenkante entlang und folgt nicht den Spanngirlanden. Es sind dies beides Indizien dafür, dass Picasso das Gemälde auf dem aktuellen Spannrahmen gemalt hat.

GRUNDIERUNG

Das Gewebe ist vorgrundiert, allerdings ist diese Grundierung gegen die Rückseite hin aufgespannt. Die Grundierung bedeckt die gesamte Gewebefläche bis zum Rand. Die rechteckige, weisse Farbfläche auf der Rückseite weist Spachtelspuren auf. Die Gewebekuppen im Umfeld des Farbfeldes wirken abgeschabt. Vermutlich wurde die Farbschicht grossflächig mit dem Spachtel aufgetragen, später wieder entfernt und dabei das rechteckige Farbfeld belassen. Es ist anzunehmen, dass Picasso das vermutlich gewerblich vorgrundierte Gewebe bereits im Vorfeld der jetzigen Komposition beschichtet und teilweise wieder abgeschabt hat. Den Bildträger hat er anschliessend neu aufgespannt, diesmal mit der gewebesichtigen Seite nach vorne.
Die Bindemittelsättigung auf der Rückseite ist auffallend inhomogen. Analysen zur Materialzusammensetzung belegen die typischen Bestandteile einer Grundierung aus der Zeit und bestätigen das Durchschlagen des Ölbindemittels der bildseitigen Malerei.
Als Füllstoffe wurden Bleiweiss und Baryt gemessen. Die Grundierung am inneren Geweberand und die vom Bindemittel der Malschicht gesättigte rückseitige Grundierung weisen eine identische Zusammensetzung auf. Letztere hat entsprechend mehr Bindemittel. Dieses ist Öl mit einem relevanten Anteil Stearaten (vermutlich Zinkstearaten) und anderen wachsartigen Komponenten. Das Ergebnis ist wichtig, da in der Grundierung andere Fettsäurederivate gemessen wurden als in der strukturgebenden Masse. Fettsäureseifen wirken viskositätserhöhend und als Netzmittel. Aluminium-, Ammonium- und Zinkstearate kommen noch heute als Netzmittel in Tubenölfarben zur Anwendung. Sie sollen die Benetzung der Pigmente im unpolaren Ölbindemittel verbessern und das Absinken der Pigmente verhindern. Die oben erwähnte, rückseitig vorhandene Grundierung weist mit dem hohen Anteil an Zinkstearaten eine typische Zusammensetzung einer damaligen Tubenölfarbe auf.

MALWEISE, AUTOGRAFE ÜBERARBEITUNGEN

Die Entstehung der Malerei lässt sich in mehrere Phasen einteilen:
In einem ersten Schritt erfolgte die Kohlezeichnung direkt auf dem Gewebe. In der Folge hat Picasso die Farbflächen ausgemalt und die Konturzeichnung aussparend sichtbar belassen. Ebenfalls direkt auf das Gewebe hat der Künstler die strukturgebende körnige Masse aufgetragen, vermutlich mithilfe einer Schablone. Sie hebt rechts und links die Kontur des Geigenbauches sowie die Kontur der vertikal verlaufenden braunen Farbfläche hervor. Direkt auf das Gewebe wurden weiter die blauen, die ockerfarbenen sowie die hellen Farbflächen aufgemalt.
In einem weiteren Schritt wurden zum einen die strukturieren Bereiche weiss übermalt sowie ein Teil der weissen Flächen mit grüner, roter, brauner, grauer und schwarzer Farbe, mehrheitlich in lasierender Weise, übermalt. Diese Arbeitsphase umfasst ebenfalls das Nachziehen von Konturlinien mit einem Kohlestift sowie die Pinselzeichnungen (Darstellung der Holzmaserung, Violinschlüssel auf den blauen Farbflächen) und das Auftupfen der grünen Malfarbe.

MALUTENSILIEN UND MALMATERIAL

Für den Farbauftrag verwendete Picasso Flachpinsel in Breiten von 0,4 bis 1,0 cm und nutzte die Schmalseiten für feine Linien. Die Pinselzeichnungen sind schnell und locker ausgeführt. Für die Geigenbauchkonturen verwendete Picasso jeweils die gleiche Schablone, einmal gespiegelt aufgelegt. Die Holzmaserung ist in raschen und lockeren Pinselzügen gemalt. Nur an einer Stelle, am rechten Bildrand in der Mitte, hat Picasso die Holzdarstellung zusätzlich mit einem Kamm strukturiert.

ZUSAMMENSETZUNG DER MALFARBE

Die strukturgebende Masse besteht aus einer weissen Grundmasse, die mit den Ergebnissen der aufliegenden Bleiweissmalschicht weitgehend übereinstimmt. Darin enthalten sind weitere Partikel unterschiedlicher Farbe, Form und Grösse, auffällige Hohlräume sowie Ansammlungen von transparentem Material. Bei den Partikeln handelt es sich um weisse Füllstoffe, bei den roten und schwarzen Pigmenten um Kohlepartikel und farblose Alumosilikate. Quarzsandkörner sind nur vereinzelt vorzufinden. Das transparente Material besteht hauptsächlich aus Calciumstearat und anderen wachsartigen Stoffen. Es bildet globuläre Ansammlungen und ist ebenfalls an den Innenwänden der Hohlräume vorhanden.
Charakteristisch für diese Schicht sind die heterogene Zusammensetzung und die ungünstige Korngrössenverteilung (Mall 2007, S. 45). Für eine optimale Einbettung der Partikel hätte Picasso sehr viel mehr Bindemittel beimischen müssen. Dies hätte sich wiederum auf den Glanzgrad ausgewirkt und womöglich zu Schwundrissen geführt.
Picasso verwendete als Basis ein gewerblich hergestelltes, ölgebundenes Bleiweissprodukt, möglicherweise eine Spachtelmasse aus dem Anstrichsektor. Die inhomogene Zusammensetzung weist darauf hin, dass Picasso die Masse selber mit Sandanteilen, Pigmenten und sonstigen Füllstoffen versetzt hat. Dabei war es ihm offensichtlich nicht wichtig, eine homogene, dichte Mischung zu erzielen.
Es entstand ein sehr lockeres, poröses Gefüge, eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung des komplexen Malschichtschadens.
Calciumstearate haben einen relativ hohen Schmelzpunkt (140–155° C) und keine katalytische Wirkung im Trocknungsprozess. Sie wirken als Verdickungsmittel, Netzmittel und Stabilisatoren, und man kann annehmen, dass sie Anfang des 20. Jahrhunderts manchmal Tubenölfarben beigemischt worden sind. Allerdings erstaunt der grosse Mengenanteil.
Die Malschicht und strukturgebende Masse weisen eine identische Basis auf: Öl, Bleiweiss (dieses mit einem hohen Anteil an neutralem Bleiweiss) was eine mindere Qualität vermuten lässt, sowie einen hohen Anteil an Calciumstearaten. Es wäre nahe liegend, dass es sich um ein Produkt (Farbe, Spachtelmasse) aus dem Anstrichsektor handelt.



Abb. 5.5 *Detail im Streiflicht.*
Die strukturgebenden Elemente bestehen hauptsächlich aus Ölfarbe oder Ölspachtel mit Füllstoffen, Sand und Zusätzen. Sie wurde direkt auf das Gewebe aufgetragen, anschliessend weiss übermalt und rot lasiert. Die Formbegrenzung erfolgte mittels Schablone. Die Strukturierung der Malschicht erfolgte weiter durch pastosen Pinselauftrag.

FIRNIS
Das Gemälde ist nicht ganzflächig gefirnisst.



Abb. 5.6 *Detail im Reflexlicht.*
Gezielt eingesetzte Glanzeffekte durch Variation der Malmittel und Bindemittelsättigung führen zu stark unterschiedlichem Oberflächenwirkung in den unterschiedlichen Weiss- und Schwarzflächen. Gut sichtbar sind die lineare Unterzeichnung, vermutlich Kohlestift, und die gewebesichtigen Konturen und Flächen.



Abb. 5.7 *Detail im Streiflicht. Der pastose Pinselauftrag und die dunklen Linien lassen die Kompositionsänderungen durchscheinen. Im Verlauf des Malprozesses hat Picasso die Geigensaiten verkürzt und das Griffbrett (ursprünglich mit fünf dunklen dreieckigen Farbflächen unterteilt) mit schwarzer und grauer Farbe übermalt.*

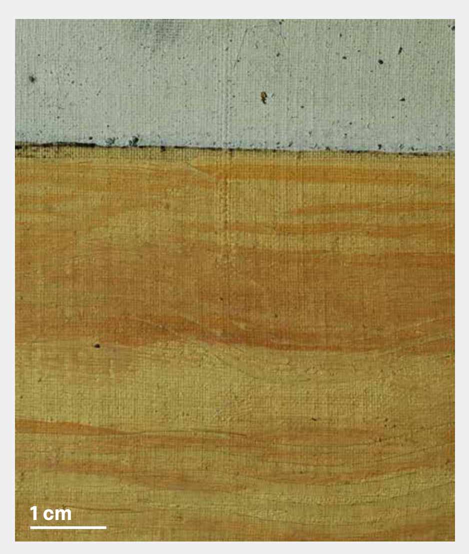


Abb. 5.8 *Detail im Streiflicht. Die Aufnahme lässt an der waagrecht verlaufenden Grenzlinie die direkt auf der Leinwand liegende schwarze Unterzeichnung erkennen. Zwischen den beiden Farbflächen ist ein gewebesichtiger Bereich sichtbar. Die Malschicht ist sehr dünn aufgetragen. Die Textur des Gewebes mit Webunregelmässigkeiten (senkrecht verlaufend oben Mitte) und die Partikeleinschlüsse in der hellen Farbschicht sind gut erkennbar. Im unteren Farbbereich ist zu sehen, dass Picasso in waagrechter Richtung (wellenförmiger Verlauf) einen Kamm gezogen hat. Die Kammstruktur und die gemalte Holzmaserung überlagern sich.*

MATERIALMUTATIONEN UND SCHADENSBILDER

Das Schadensbild äussert sich einerseits in der Bildung von kraterähnlichen Öffnungen in der Malschicht. Aus diesen Kratern sind weisse bis braune Konglomerate an die Oberfläche ausgetreten. Vielerorts haben die Kraterbildungen und das Austreten der Konglomerate bereits zu Malschichtverlusten geführt und das Malschichtgefüge gelockert. Die strukturgebende Masse hat insgesamt eine mangelnde Kohäsion, die im Zusammenhang mit dem austretenden Material zu klaffenden Rissen führte.
Zusammensetzung und Verteilung: Hauptbestandteil der Konglomerate sind Calciumstearate und wachsähnliches Material. Je nach Farbigkeit und Konsistenz variieren zusätzliche Bestandteile wie Bleiweiss, Gips, Calciumcarbonat, Calciumoxid und Öl (Mall 2007, S. 51–53). Es handelt sich um mobile Bestandteile (sie können über Dampfdiffusions- oder thermische Prozesse im Gefüge migrieren), die in der strukturgebenden Masse und der aufliegenden hellen Bleiweissschicht enthalten sind.
Eine hohe Konzentration des Schadensphänomens findet sich ausschliesslich in den Malschichtbereichen, die direkt auf der strukturgebenden Masse aufliegen. Ebenfalls betroffen sind auch die umliegenden, leicht strukturierten Malschichten. In den übrigen Farbbereichen sind nur vereinzelt Krater und Konglomerate vorhanden.

HYPOTHESE ZUR SCHADENSHERLEITUNG

Voraussetzung für den Schadensvorgang sind materialimmanente Charakteristika:

- Die an die Malschichtoberfläche ausgetretenen mobilen Bestandteile bestehen zu einem grossen Anteil aus dem Fettsäuresalz Calciumstearat und aus anderen wachsähnlichen Stoffen. Das Calciumstearat ist in relevanten Mengen sowohl in der weissen Malschicht wie auch in der strukturgebenden Masse vorhanden.
- Die Bereiche, die am stärksten von austretenden Fettsäuresalzen betroffen sind, haben eine ausgesprochen heterogene, poröse Struktur mit schwacher Kohäsion.

Man kann davon ausgehen, dass thermodynamisch bedingte, rheologische Bewegungen die Entmischungs- und Migrationsvorgänge begünstigt haben. Solche Vorgänge können die globulären Ansammlungen der Fettsäurederivate verursacht haben. Weiter ist bekannt, dass die Migration von mobilen Fettsäurederivaten durch Dampfdiffusionsprozesse begünstigt wird. In diesem Zusammenhang sind äussere Faktoren zu bedenken, wie etwa die Klimabedingungen am Hängeort. Das Gemälde hat lange Zeit in den privaten Räumen der Sammlerfamilie gehangen. Heizperioden führen hier gewöhnlich zu saisonalen Klimaschwankungen. Die Hängesituation selbst kann über kalte Wände oder regelmässige direkte Sonneneinstrahlung zu relevanten Kurzzeitschwankungen führen.
Einige Fragen bleiben aber noch offen. Die in der Literatur beobachteten Entmischungs- und Migrationsvorgänge beginnen in der Regel erst nach dem Trocknungsvorgang der Ölfarbe. In unserem Fall wurde die noch weiche Malfarbe durch das austretende Material deformiert. Zudem sind bis heute sind keine zeitnahen Gemälde von Picasso mit vergleichbaren Schäden dokumentiert. Es ist nicht auszuschliessen, dass zu den oben erwähnten Faktoren ein früher, heute nicht mehr rekonstruierbarer Vorfall den Schadensvorgang mit initiiert hat.

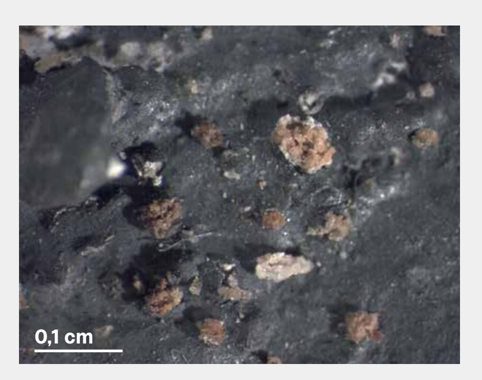


Abb. 5.9 *Detail Schadensbild (Stereomikroskop). In der Malschicht haben sich kraterartige Öffnungen gebildet, durch die dunkelbraunes, hellbraunes und weisses Material in Form von losen Konglomeraten austritt.*



Abb. 5.10 *Detail Schadensbild (Stereomikroskop). Die Malschicht bildet um den Krater eine Begrenzung, indem sie – durch das austretende Material plastisch deformiert – eine Art Kranz bildet. Dieses Phänomen ist an vielen Kratern festzustellen, manchmal bildet die Malschicht auch kleine Dächer, die vom austretenden Material weggeschoben werden. Es weist darauf hin, dass die Malschicht in noch nicht getrocknetem Zustand bereits deformiert worden ist. Im Bereich der Malschichtdeformationen sind vielfach Risse und Malschichtausbrüche vorhanden. Die Konglomerate lagern sich an der Innenseite der Kraterwände an.*



Abb. 5.11 *Detail Schadensbild (Stereomikroskop). Das austretende Material variiert in Farbigkeit, Konsistenz und Opazität. Das dunkle Material links im Bild ist pudrig und opak, das hellbraune Material weist einen besseren Zusammenhalt der Konglomerate auf und wirkt glasig.*

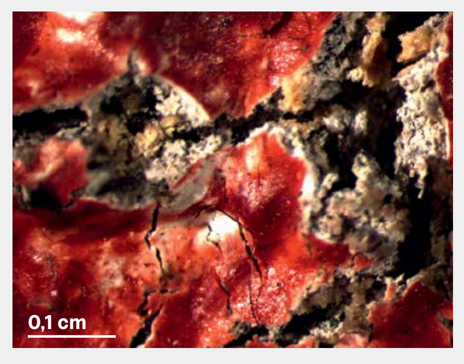


Abb. 5.12 *Detail Schadensbild (Stereomikroskop). Die mangelnde Kohäsion in der strukturgebenden Masse hat zu Rissbildungen geführt, aus denen ebenfalls Material in Form der Konglomerate austritt.*

SPÄTERE KONSERVIERUNGS- UND RESTAURIERUNGSMASSNAHMEN
Seit Eingang in das Kunstmuseum Bern sind keine, über die Gemäldepflege hinausgehende Konservierungs- und Restaurierungsmassnahmen dokumentiert. 2008/09 erfolgte eine umfassende Konservierung durch die Autorin. Das diskutierte Schadensbild konnte im Rahmen dieser Massnahme behandelt werden. Die Stabilisierung hatte zum Ziel, den aktuellen Zustand zu erhalten. Sie sollte den fortschreitenden Prozess anhalten oder zumindest verlangsamen. Die Untersuchung, Konservierung und Restaurierung sowie die Massnahmen sind im Kunstmuseum hinterlegt. Eine Zusammenfassung der Autorin unter dem Titel „Krater und Konglomerate – Zur Konservierung eines aussergewöhnlichen Malschichtschadens an einem Gemälde von Pablo Picasso" ist verfügbar unter rupf-stiftung.ch/?m=2&lang=d (18.10.2019).

MATERIELLE AUTHENTIZITÄT
Die Voraussetzung für die Entstehung des Schadensphänomens waren die Materialwahl und ihre Verarbeitung durch den Künstler. Spannrahmen und originale Aufspannung sind erhalten. Die maltechnische Umsetzung zeugt von der Verwendung gewerblich hergestellter Malmittel eher minderer Qualität und von experimenteller Arbeitsweise. Picasso erprobte neue Rezepturen und Auftragstechniken, maltechnisch Bewährtes spielte dabei eine untergeordnete Rolle. Die maltechnische Umsetzung des Künstlers sowie die originale Oberflächenbeschaffenheit mit unterschiedlichem Glanzgrad und lokaler Gewebebewichtigkeit sind erhalten. Die materialimmanente Fragilität war Teil des künstlerischen Prozesses und sollte unbedingt erhalten bleiben. Es gibt keine Hinweise, dass Picasso Materialveränderungen bis hin zum Zerfall im Sinne einer künstlerischen Sprache intendiert hat. Im Rahmen der bisherigen Recherchen konnten auch keine vergleichbar ausgeprägten Schadensphänomene an Gemälden von Picasso beobachtet werden. Man kann davon ausgehen, dass sowohl das Auswandern der Konglomerate wie auch die damit verbundenen Malschichtverluste ungewollt und durch ein ungünstiges Zusammentreffen verschiedener systemimmanenter und äusserer Faktoren bedingt sind. In diesem Sinn drängten sich aktive Stabilisierungsmassnahmen der gefährdeten Malschichtbereiche auf. Die Massnahmen erfolgten lokal und sind präzise dokumentiert. Die Bewahrung der materiellen Authentizität hatte hohen Stellenwert.

FRAGILITÄT
Visuell wahrnehmbare Fragilität: Die experimentelle Arbeitsweise und die Verwendung unorthodoxer Materialien, auch solche geringer Qualität, sind explizit wahrnehmbare Charakteristika des Gemäldes. Der gemäldefremde Einbezug mural anmutender Elemente, die offensichtlich gealterte und strukturell geschwächte Bereiche aufweisen, steigern die Wahrnehmung der materiellen Fragilität.
Materielle Fragilität: Die materielle Fragilität besteht zum einen in der geringen Gewebespannung, der fortgeschrittenen Degradation des textilen Bildträgers und der damit einhergehenden geringen Elastizität. Die ungünstige Partikelgrössenverteilung, der geringere Bindemittelanteil und die schlechtere Durchmischung führte zu erhöhter Empfindlichkeit gegenüber mechanischen Einwirkungen, insbesondere bei Vibrationen

und Stösse. Das komplexe Zusammenspiel der Vielzahl an Materialkomponenten mit unterschiedlichen Eigenschaften sowie das daraus resultierende zukünftige Alterungsverhalten bleibt schwierig einschätzbar.
Fragilität im Nutzungskontext: Ziel der Restaurierungsmassnahmen war es, die gefährdeten Bereiche so weit zu konservieren, dass das Gemälde ohne Schadensgefahr ausgestellt werden kann. Parallel erfolgten präventive Massnahmen (Schwingschutz, stabile Umgebungsbedingungen, Monitoring der Belastungseinwirkungen) zum Schutz des fragilen Gemäldes. Das Gemälde ist vor allem aufgrund der Gewebesichtigkeit als erhöht lichtempfindlich einzustufen. Die schwierige Prognostizierbarkeit des Alterungsverhalten der Materialmischungen erfordert eine strikte Einhaltung der Klimastabilität und der optimalen Lagerbedingungen. Präventive Schutzmassnahmen haben einen sehr hohen Stellenwert.

ZIERRAHMEN
Die originalen Rahmenleisten sind nicht mehr erhalten.

AUSSTELLUNGEN[6]
- *Picasso, Braque, Gris, Léger, Bores, Beaudin, Vives,* Kunsthalle Bern, 06.05.–04.06.1939.
- *Sammlung Hermann Rupf, Bern*, Kunsthalle Basel, 31.08.–13.10.1940.
- *Europäische Kunst aus Berner Privatbesitz,* Kunsthalle Bern, 31.07.–20.09.1953.
- *Stiftung und Sammlung Hermann und Margrit Rupf,* Kunstmuseum Bern, 04.02.–2.04.1956.
- *Die Sammlung Kahnweiler. Von Gris, Braque, Léger und Klee bis Picasso,* Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 03.12.1994–19.03.1995.
- *Picasso und die Schweiz – Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen,* Kunstmuseum Bern, 5.10.2001–06.01.2002
- *Picasso. Guitars 1912–1914,* The Museum of Modern Art, 13.02.–06.06.2011.
- *Rectangle and Square. Rupf Collection 2,* Kunstmuseum Bern, 14.09.2011–08.01.2012.
- *La Colección de Hermann y Margrit Rupf,* Museo Guggenheim Bilbao, 11.11.2016–23.04.2017.

6 Ohne Sammlungspräsentationen Kunstmuseum Bern.

6. KLODIN ERB, NACH DER LANDSCHAFT I & IV, 2014

Künstlerin:	Klodin Erb (*1963)
Titel:	Nach der Landschaft I und IV
Technik:	Lackfarbe auf Leinwand (Angabe der Künstlerin)
Masse:	Nach der Landschaft I, 237 x 627 cm (grösste Bildmasse) Nach der Landschaft IV, 267 x 310 cm (grösste Bildmasse)
Datierung:	2014
Inv.-Nr. KMB:	G 15.013, G 15.014
Standort und Besitz:	Kunstmuseum Bern, Sammlung Stiftung GegenwART
Provinienz:	2015 Ankauf über die Galerie Rotwand, Zürich.



Abb. 6.1 *Gesamtaufnahme Nach der Landschaft I.*
Saalaufnahme Aargauer Kunsthaus, Aarau 2014. Foto: René Rötheli



Abb. 6.2 *Gesamtaufnahme Nach der Landschaft IV.*
Saalaufnahme Aargauer Kunsthaus, Aarau 2014. Foto: René Rötheli

ZUSAMMENFASSUNG

Klodin Erb liess für die grossformatigen Vielecke Rahmensysteme aus Holz herstellen. Diese hat sie gemeinsam mit einem Restaurator mit vorgrundiertem Gewebe bespannt und erneut grundiert. Die Malerei führte Klodin Erb mit einer Alkydharz-Lackfarbe aus. Sie wählte diese Farbe aufgrund des Glanzes und des charakteristischen Fliessverhaltens. Der Farbauftrag erfolgte auf der liegenden und stehenden oder geneigten Leinwand. Die Gemälde wurden während des Malvorgangs gedreht, sodass die Farbe in verschiedene Richtungen fliessen konnte. Prägend sind die durch das Fliessen von stark verdünnter, flüssiger Farbe entstandenen organischen Formen, die Farbläufe und die vor allem im unteren Bereich vorhandenen markanten Runzeln und Taschen, die durch das Rutschen der Farbe während des Trocknungsprozesses entstanden sind. Der Vergleich von Fotografien nach der Fertigstellung 2014 und dem Eingang in das Kunstmuseum 2015 zeigt eine schnell fortschreitende Materialveränderung. Nach 2015 stagniert die Geschwindigkeit des Fliessens und Rutschens der Farbe. Hinzu kamen 2018 neue klaffende Risse.



Abb. 6.3 *Gesamtaufnahme Nach der Landschaft I. Saalaufnahme Aargauer Kunsthaus, Aarau 2014. Foto: René Rötheli.*

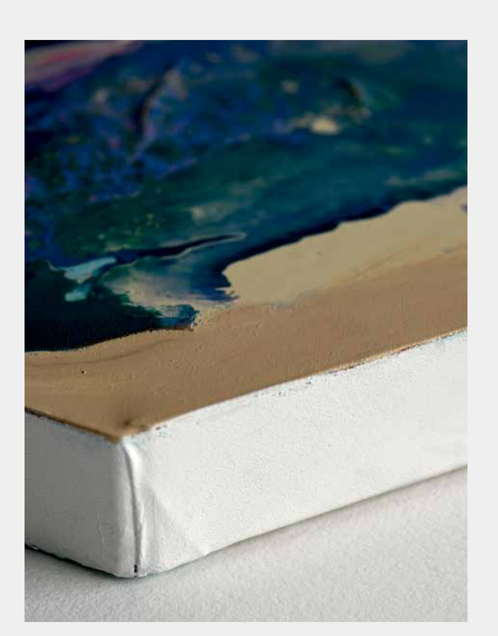




Abb. 6.4 *Details Rahmenkante Landschaft IV und Beispiel einer Rückseite. Fotoarchiv Klodin Erb. Das Detail links zeigt die Rahmenkante. Sie wurde nach der Fertigstellung des Gemäldes erneut weiss gefasst. Das Gewebe ist präzise um die Ecken gespannt. Das Foto rechts zeigt die Künstlerin bei der Arbeit, im Hintergrund ist ein vergleichbares Rahmensystem zu sehen.*

KEILRAHMEN
Die Gemäldeformate werden durch vieleckige Rahmenkonstruktionen definiert. *Landschaft I* besteht aus zwei Teilen, der linke Teil misst 232 x 330 cm, der rechte 222 x 355 cm. Die Masse beziehen sich auf die grösste Bildausdehnung. *Landschaft IV* besteht aus einem Teil und misst in der grössten Ausdehnung 267 x 310 cm. Die Rahmenstärke beträgt 8,0 cm.

TEXTILER BILDTRÄGER
Dichte, dicke Gewebe mit rund 16,0/12,0 cm verlaufenden Doppelfäden in Leinenbindung (Panamabindung).

AUFSPANNUNG UND GRUNDIERUNG
Das Gewebe wurde grundiert aufgespannt. Über Eck wurde das Gewebe eingeschnitten und nach dem Aufspannen erneut weiss grundiert. Das Gewebe ist Rückseitig mit Tackern befestigt.

UNTERZEICHNUNG
Es ist keine Unterzeichnung erkennbar.

MALWEISE, MALMATERIALIEN & AUTOGRAFE ÜBERARBEITUNGEN
Die Malweise zeichnet sich durch das Nebeneinander und die Kombination zähflüssiger Farbläufe mit sehr dünnflüssiger Malfarbe aus. Im Hintergrund nutzte die Künstlerin eine lösemittelverdünnte Malfarbe. Die Farbe liegt zwischen den Gewebekuppen. Die Textur des Gewebes ist gut sichtbar. Der Oberflächenglanz ist hoch, vermutlich hat die Künstlerin die Bereiche mit dünn aufgetragener Farbe zusätzlich gesättigt. Farbläufe und Farbschüttungen im Bildvordergrund weisen Schichtstärken auf, die 1,0 cm überschreiten und sich bis zu 3,0 cm bewegen. In Kombination mit den dünnflüssigen Farbläufen entstanden organisch wirkende, fein verästelte Zeichnungen und Marmorierungseffekte.
Die Künstlerin hat Pinselmalerei kombiniert mit zufälligen und teilweise choreografierten Fliessprozessen der Farbe. Die Fliessprozesse hat die Künstlerin über Neigung und Ausrichtung gesteuert. Die stark verdünne Farbe liess sie fliessen, einträufeln und vertrieb sie mit Bürsten und Pinsel. Die Pinselmalerei erfolgte auf dem liegenden Malgrund. Die zähflüssigen Farbschüttungen wurden nicht bearbeitet.
Im unteren Bereich des Gemäldes *Landschaft IV* hat die Künstlerin Farbansammlungen ausgeschnitten und erneut überarbeitet. Sie hat das Fliessen der Farbe während des Arbeitsprozesses nur bis zu eine bestimmten Punkt dem Zufall überlassen. Das Auslaufen aus dem Bildrand war nicht vorgesehen.
In der Farboberfläche sind zahlreiche Insekten (Nachtfalter) eingebunden. Sie blieben in der noch weichen Farbe kleben. Die Künstlerin hat die Insekten in den Arbeitsprozess integriert und sie überlasiert.
In einer Mail an die Autorin vom 06.05.2015 schrieb Klodin Erb, dass sie bewusst eine Lackfarbe (Kunstharzemaillelack) für die Malerei eingesetzt habe. Neben der Künstlichkeit und dem Glanz wären ihr die Geschmeidigkeit und der Fluss der Farbe bei der Entwicklung der Bilder entgegengekommen. Sie habe Farben gewählt, die von der Firma Rucco angeboten würden, und sie teilweise selber gemischt.

Das Bindemittel der Malfarbe ist ein langöliges Alkydharz, welches unter Aufnahme von Sauerstoff oxidativ vernetzt. Die oxidative Vernetzung der Farbe ist auf geringe Schichtdicke ausgelegt. Schichtdicken von mehreren Zentimetern, wie sie hier vorliegen, bilden lediglich eine Haut. Die Farbe im Innern kann nicht genug Sauerstoff aufnehmen und bleibt weich. Hinzu kommt, dass die in der Farbe enthaltenen Sikkative die Peroxide zersetzen und sich auf diese Weise – ähnlich wie beim Prozess der Übersikkativierung von Ölfarben – negativ auf den Trocknungsprozess auswirken können.



Abb. 6.5 *Detail maltechnische Umsetzung, Landschaft IV.*
Der dünne Farbauftrag mit stark lösemittelverdünnter Farbe lässt die Gewebetextur gut sichtbar werden. Pinselauftrag sowie Fliess- und Tropfverhalten der Farbe – in Abhängigkeit zur Viskosität – führen zu organischen Formbildungen. Klodin Erb nannte Terpentinöl als Verdünnungsmittel.

FIRNIS
Das Gemälde ist nicht ganzflächig gefirnisst.

MATERIALMUTATIONEN UND SCHADENSBILDER
Der Verlauf des Fliessens und Rutschens der Farbe ist abhängig von der Schichtdicke der Haut und ihren elastischen Eigenschaften sowie von der Masse, welche die Farbe nach unten zieht. Ein weiterer Faktor ist die Temperatur. Klodin Erb malte die Werke im Sommer 2014 in den Bergen. Es war gemäss ihrer Aussage ein sehr kalter Sommer. Der Trocknungs- und Fliessprozess wurde dadurch eher verzögert.
Die heutige annähernde Stagnation der Runzel- und Taschenbildung lässt vermuten, dass die Haut genügend dick ist, die Farbmasse zu halten. 2018 entstanden die ersten Risse. Es handelt sich um Mutationsprozesse, die ebenfalls auf die Materialverwendung und die technische Ausführung zurückzuführen sind. Als Ursache für ihre Entstehung sind verschiedene Einflussfaktoren zu beachten. Die dicken Farbausschüttungen mit hoher Schichtdicke bildeten während des Arbeitsprozesses bereits eine erste Haut. Im Rahmen der künstlerischen Weiterbearbeitung wurde diese Haut bearbeitet und lokal verletzt. Diese Verletzungen sind als mechanische Schwachstellen einzustufen, die bei entsprechender Belastung

(Zug, Spannung) reissen. Weiter führt der oxidative Trocknungsprozess in einer ersten Phase zu einer Volumenvergrösserung (Sauerstoffaufnahme) und anschliessend zu einer leichten Volumenreduktion. Innerhalb von Schichtabfolgen führt dies zu Spannungen, die insbesondere bei mechanischen Schwachstellen zu Rissen und/oder Abhebungen führen können. Im Bereich von Rissen trocknen die Rissränder schneller, da eine bessere Sauerstoffaufnahme möglich ist. Dies führt wiederum zu Spannungen, die sich in der Form von Schüsselbildung manifestieren können. Bei genauer Betrachtung sind verschiedene Stellen erkennbar, an denen sich in Zukunft Risse ausbilden könnten.



Abb. 6.6 *Detail maltechnische Umsetzung, Landschaft IV.*
Der dünne, stark lösemittelverdünnte Farbauftrag lässt die Gewebetextur gut sichtbar. Die viskose fliessfähige Farbe verfügt über einen hohen Glanzgrad. Die Farbe ist in verschiedenen Richtungen geflossen, es sind Spuren stockenden Flusses und Luftblasen zu sehen. Die Farbe ist langsam getrocknet. Während des Trocknungsprozesses (Hautbildung) ist der Nachtfalter kleben geblieben. Darüber hat die Künstlerin im liegenden Zustand transparente Lasuren aufgetragen, die sich beim Trocknen, an auftrocknende Sandbänke-Texturen erinnernd, zusammenzogen.

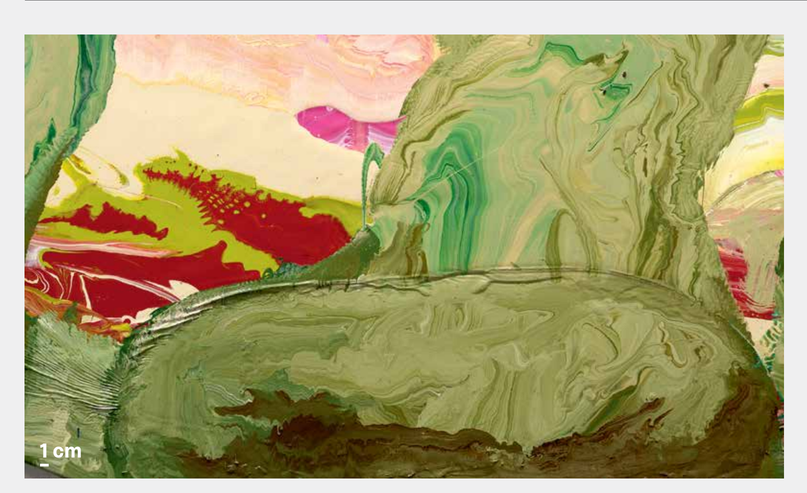


Abb. 6.7 *Detail maltechnische Umsetzung, Landschaft I.*
Im unteren Bereich ist eine grosse, waagrecht ausgerichtete ovale Form aus der Farbe ausgeschnitten. Die Farbansammlungen wurden hier unkontrollierbar, sodass die Künstlerin entschied, diese auszuschneiden und zu überarbeiten.



Abb. 6.8 *Detail Landschaft IV, Fliessen der Farbe, Zustand 2014. (Detail aus Abb. 6.2).*
Zustand aufgenommen während der Ausstellung im Aargauer Kunsthaus, Aarau 2014.



Abb. 6.9 *Detail Landschaft IV, Fliessen der Farbe, Zustand 2015.*
Zustand aufgenommen im Rahmen derAusstellung in Bern 2015. Die Farbe ist ausgesprochen stark nach unten geflossen und hat zur Ausbildung von Runzeln und Taschen geführt. Die Gemälde waren wohl erstmals längere Zeit in vertikalem Zustand. Weiter könnten auch die höheren Temperaturen die markanten Materialmutationen begünstigt haben.



Abb. 6.10 *Detail Landschaft IV, Fliessen der Farbe, Zustand 2018.*
Der Fliessprozess ist 2018 verlangsamt, aber noch nicht abgeschlossen. Offen bleibt die Frage, wie sich die Farbhaut im weiteren Trocknungsprozess verhalten wird.



Abb. 6.11 *Detail Landschaft I, Fliessen der Farbe, Zustand 2014. (Detail aus Abb. 6.1). Zustand aufgenommen im Rahmen der Ausstellung im Aargauer Kunsthaus 2014.*



Abb. 6.12 *Detail Landschaft I, Fliessen der Farbe, Zustand 2015. Zustand aufgenommen im Rahmen der Ausstellung in Bern 2015. Die Farbe ist markant nach unten geflossen. Die Gemälde waren wohl erstmals längere Zeit in vertikalem Zustand. Weiter könnten auch die höheren Temperaturen die markanten Runzel- und Taschenbildungen begünstigt haben.*



Abb. 6.13 *Detail Landschaft I, Fliessen der Farbe, Zustand 2018. Der Fliessprozess ist 2018 verlangsamt, aber noch aktiv. Die Farbtasche hat deutlich an Volumen zugenommen. Offen bleibt die Frage, wie sich die Farbhaut – insbesondere in Bereichen mit ausgeprägter Faltenbildung – im weiteren Trocknungsprozess verhalten wird.*

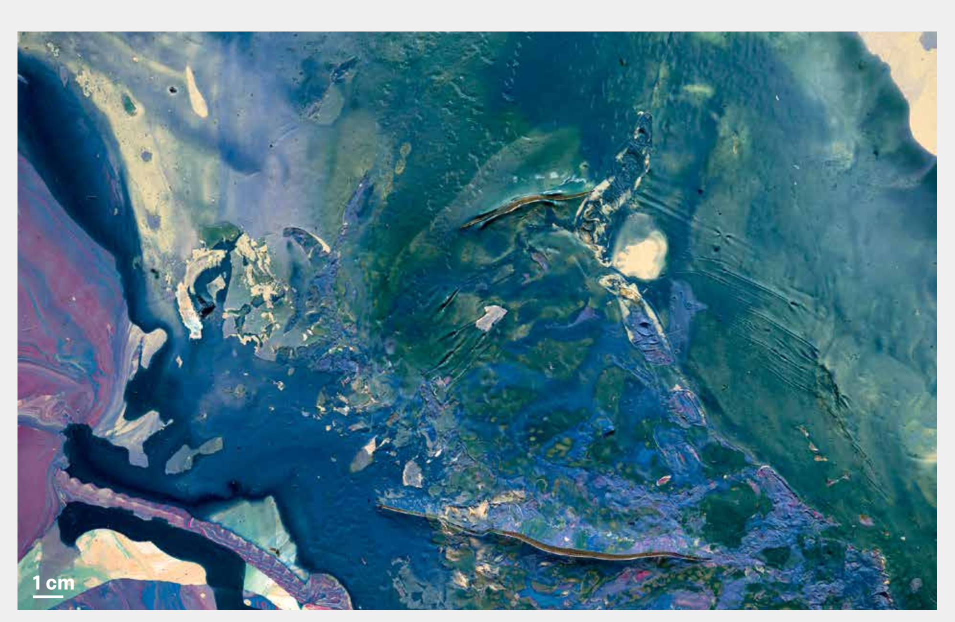


Abb. 6.14 *Detail Landschaft I, Rissbildung Zustand 2018.*
Die Risse haben 2018 neue Formen angenommen. Rechts sind unter der fliessenden Farbe schräg waagrecht verlaufende Linien erkennbar. Vermutlich ist auch die Oberfläche einer unterliegenden Farbhaut geschwächt. Hier können weitere Risse entstehen.

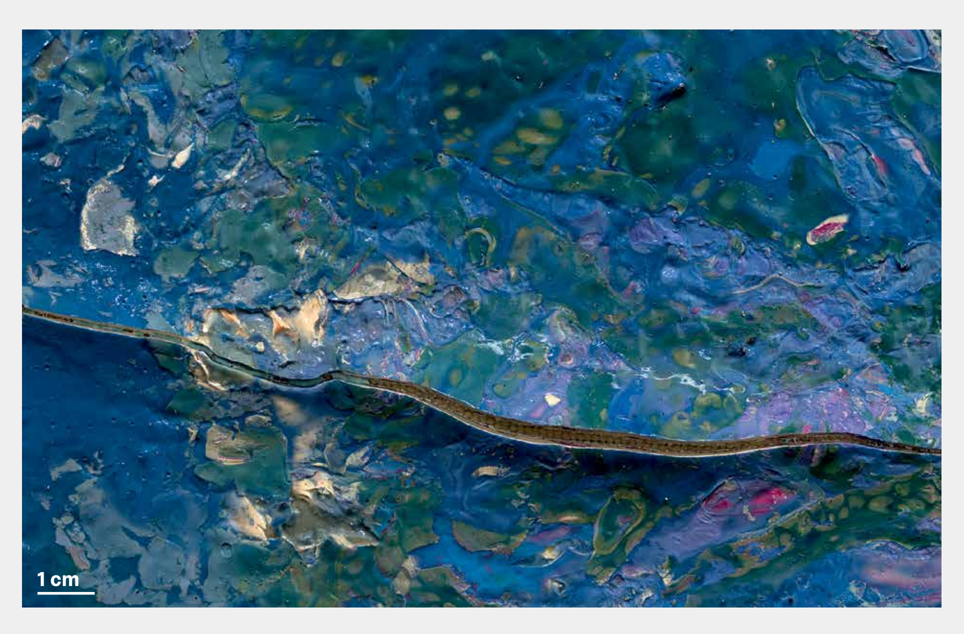


Abb. 6.15 *Detail Landschaft IV, Rissbildung Zustand 2018.*
Das Verhalten der Farbschicht im Rissbereich ist schwer vorauszusagen. Die Grundierungsschicht ist elastisch wie auch die aufliegende Farbschicht. Sie ist in die Risse eingeflossen. Die Alkydharzschicht wird – in Abhängigkeit des Füllstoffgehaltes – hart und steif, wenn sie trocknet. Es ist anzunehmen, dass die Versteifung der Malschicht im Rissbereich zu einer Zunahme der Abhebungen führen wird.

SPÄTERE KONSERVIERUNGS- UND RESTAURIERUNGSMASSNAHMEN

Das Gemälde wurde seit Eingang in das Kunstmuseum nicht konserviert oder restauriert.

MATERIELLE AUTHENTIZITÄT

Die materielle Authentizität ist gewährleistet, es wurden keine weitführenden Eingriffe am Gemälde ausgeführt. Sowohl der originale Keilrahmen wie auch die originale Aufspannung sind erhalten. Die Malschicht wurde nicht weiter verändert.

FRAGILITÄT

Visuell wahrnehmbare Fragilität: Der an Industrieprodukte erinnernde Hochglanzeffekt der Lackfarbe und die sichtliche Ungewissheit ihrer materiellen Verselbständigung bewirken die Wahrnehmung für das fragile System sowohl auf der materiellen wie auch der inhaltlichen Ebene.
Materielle Fragilität: Die Tatsache, dass die hohen Schichtdicken im Innern noch lange nicht trocknen werden, hat zur Folge, dass die Malschicht noch lange weich und sehr empfindlich gegenüber mechanischen Einwirkungen bleiben wird. Die neu und unerwartet entstandene Rissbildung zeigt, dass die kommenden Mutationsprozesse kaum absehbar sind. Der offene Ausgang – der zu Fragen führt wie „Rutscht die Farbe weiter? Halten die klaffenden Risse?“ – erzeugt das Bewusstsein, dass Prognosen möglich sind, aber unsicher bleiben.
Fragilität im Nutzungskontext: Die Empfindlichkeit richtet sich gegen mechanische Verletzungen der Farbhaut sowie auch gegen Schock- und Vibrationsimmissionen, die die Fliessprozesse beschleunigen können.
Ebenfalls Klima- und Temperaturschwankungen sind als mutationsbeschleunigende Faktoren zu beachten.

AUSSTELLUNGEN[7]

– *Klodin Erb, Docking Station,*
  Aargauer Kunsthaus, Aarau, 23.08.–16.11.2014
– *The Show Must Go On,* Aus der Sammlung Gegenwartskunst,
  Kunstmuseum Bern, 22.09.2017–21.01.2018

7 Ohne Sammlungspräsentationen Kunstmuseum Bern.

7. ABBILDUNGEN VERGLEICHSWERKE

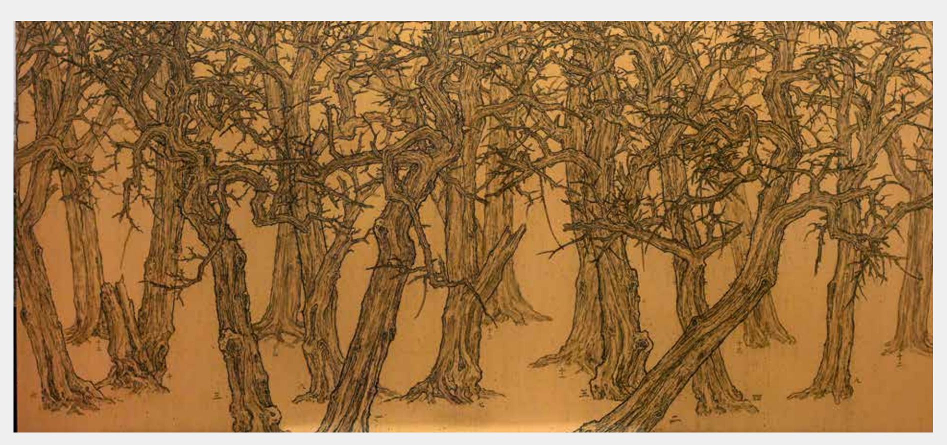


Abb. 7.1 *Ni Youyu, Forest 2013, 200 x 440 cm, Öl auf Leinwand, Sigg Collection (vgl. S. 34).*



Abb. 7.2 *Ni Youyu, Forest II 2014, 200 x 440 cm, Öl auf Leinwand, Sigg Collection (vgl. S. 34).*

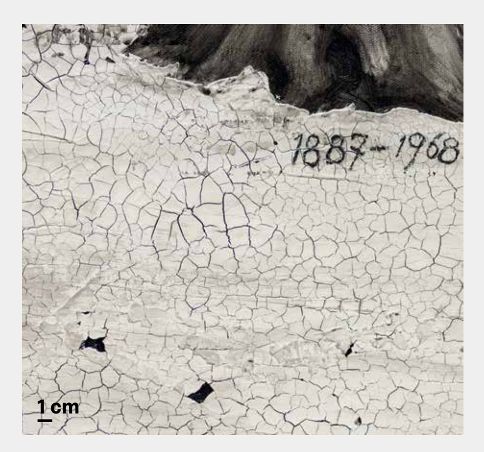


Abb. 7.3 *Detail aus 7.2. Das auffällige Schwundrissbild wird durch die schwarze Untermalung überhöht, diese ist im Bereich der Farbausbrüche gut sichtbar. Der „kunsthistorische Wald", wie ihn der Künstler nennt, weist diesem Baumstrunk die Lebensdaten der Künstlerin Georgia O'Keeffe zu (vgl. S. 34–36).*



Abb. 7.4 *Meret Oppenheim, La fin embarrassée, 1971, Inv. Nr. Lg 2392, 110 x 84,0 cm, Privatbesitz, Leihgabe an das Kunstmuseum Bern (© 2020, Pro Litteris, Zürich) (vgl. S. 61).*



Abb. 7.5 *Detail aus 7.4. Die Künstlerin hat den schwarzen Hintergrund später hinzugefügt. An den Übergangsbereichen sind feine blaue Linien sichtbar, die von der Himmeldarstellung der früheren Komposition stammen. Die inhomogene Bindemittelverteilung und der teilweise geringe Bindemittelanteil führten zu stark variierendem Glanz und lokaler Farbschichtabhebung (vgl. S. 61).*



Abb. 7.6 *Dieter Roth, Chicago Wall – Hommage à Ira and Glorye Wool, 1978–1984, Wandinstallation bestehend aus 12 Teilsegmenten: Malerei und Assemblage (mit Alltagsgegenständen und Lebensmitteln) auf textilen Bildträgern und Karton, 33 Kassettenrecorder, Audiobänder und Lautsprecher, zwei Ringordner mit dokumentarischen Polaroidfotografien und Notizen zu den Tonelementen; 230 x 598 x 18,0 cm; Besitz: Kunstmuseum Bern und Schweizerische Eidgenossenschaft, Foto Restaurierungsabteilung Kunstmuseum Bern (vgl. S. 83).*

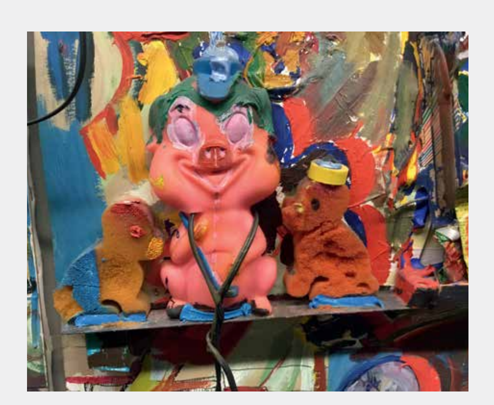


Abb. 7.7 *Detail aus 7.6. In die Malerei integriert finden sich vergängliche und unorthodoxe Materialien aus dem Umfeld des Künstlers (Weichschaumstoff- und Plastikspielzeug aus Weich-PVC, Verpackung, Farbtuben). Die Kassettengeräte sind ebenfalls bemalt und über Lautsprecher mit den Bildtafeln verbunden (vgl. S. 83).*



Abb. 7.8 *Edouard Manet, Un Bar aux Folies Bergère, 1882, 96,0 x 130 cm, Öl auf Leinwand, The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London. Foto The Courtauld Gallery, London (vgl. S. 89, S. 101).*

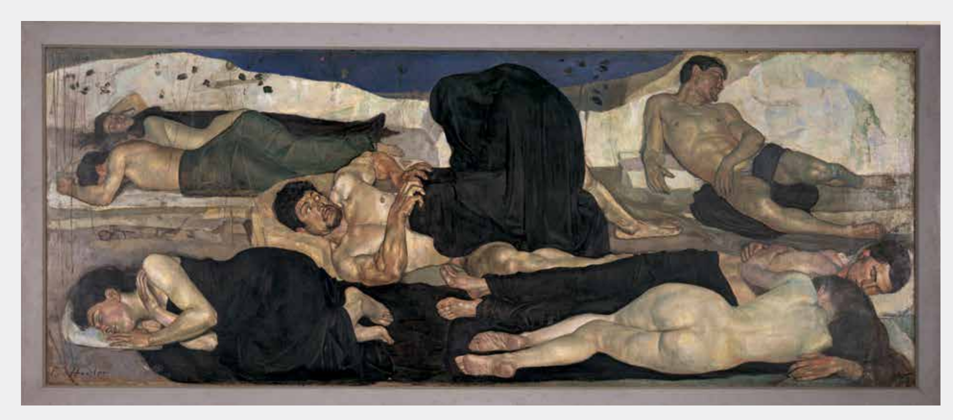


Abb. 7.9 *Ferdinand Hodler, Die Nacht, 1889/90, 117 x 299 cm, Malerei, hauptsächlich in Öl ausgeführt. Das Gemälde befindet sich im Kunstmuseum Bern und ist im Besitz der Stadt Bern. Foto Kunstmuseum Bern (vgl. S. 141).*

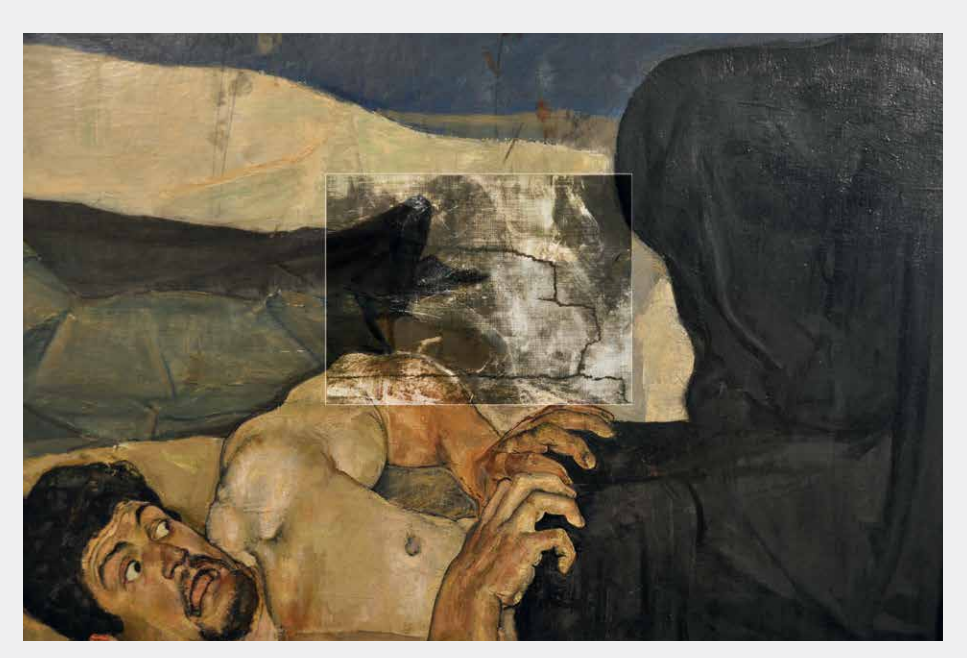


Abb. 7.10 *Detail aus 7.9. Die mittig eingeblendete Röntgenaufnahme lässt den Rissverlauf anhand der dunklen Linie erkennen (vgl. S. 141).*



Abb. 7.11 *Thomas Hirschhorn, Robert Walser-Modell, 2018, Skulptur auf MDF-Platten, Holz, Karton, Klebeband, Flies, Text (Lukas Marco Gisi) 194 x 395 x 156cm, Kunstmuseum Bern, Installationsansicht im Robert Walser Zentrum 2018, Foto: Dominique Uldry, Bern (© 2020, Pro Litteris, Zürich) (vgl. S. 70).*

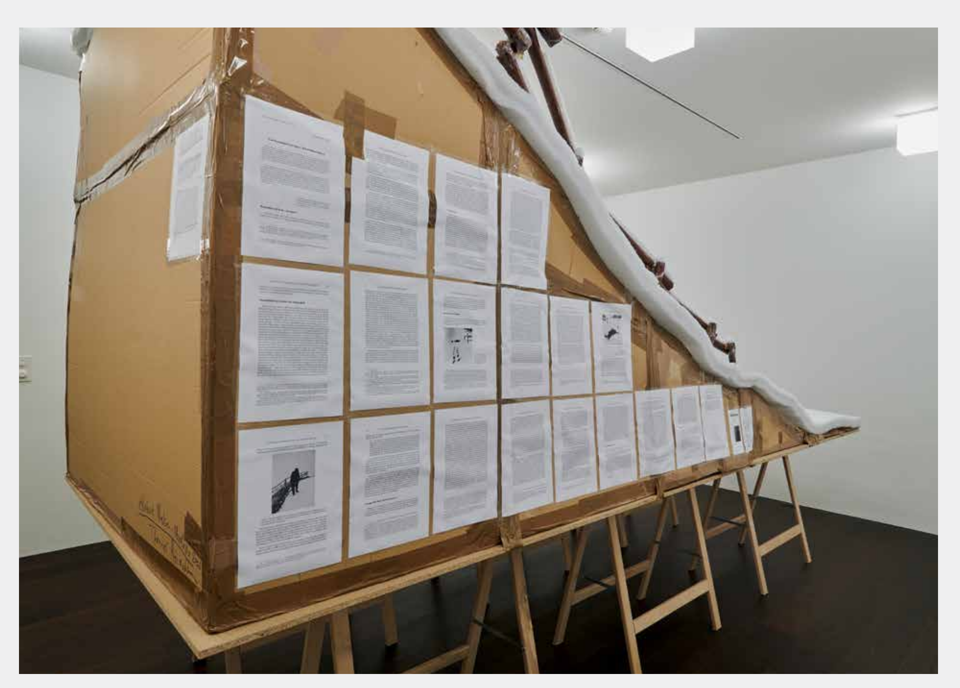


Abb. 7.14 *Seitenansicht mit den integrierten SW-Kopien des Essays von Lukas Marco Gisi, Foto: Dominique Uldry, Bern. (vgl. 70).*



Abb. 7.12 *Detail aus 7.11. Der 1956 tot aufgefundene Robert Walser (Karton, Farbe, SW-Fotokopien) liegt in deutlicher Entfernung zu seinen eigenen Schuhabdrücken im Schnee. Ausgehend vom rätselhaften Polizeibericht führt Hirschhorn die «Leerstelle« vor Augen, die der letzte Spaziergang und die Lebensspuren des Schweizer Schriftstellers hinterlassen haben. (vgl. S.70).*



Abb. 7.13 *Detail aus 7.11. Die Markierung auf dem Hut zeigt präzise, wie dieser im Schnee (Polyesterwatte) positioniert wird. (vgl. S. 70).*



Abb. 7.15 *Detail aus 7.11. Die Innenkonstruktion eines Kartonsegments lässt eine überraschend solide Verstrebungstechnik erkennen. Die Bauchungen und die Fügetechniken hingegen, verweisen auf das prekäre System aus Karton und Klebeband. Die Verbindung und Gleichzeitigkeit dieser disparaten Bezüge tritt in den Vordergrund und Festschreibungen wie stabil und prekär, wertlos und singulär wanken. (vgl. S. 70).*

Bibliografie

BÜCHER UND MEDIEN

Addison/Steele 1891 Joseph Addison/Richard Steele, „No. 83 Tuesday, June 5, 1711, Addison“, in: Henry Morley (Hrsg.), *The Spectator, Volume 1. Eighteenth-Century periodical Essays.* A new ed. (reproducing the original text both as first issued and as corrected by its Authors). Bd. 1. London, Glasgow, Manchester, New York: George Routledge and Sons, 1891. A new ed. (reproducing the original text both as first issued and as corrected by its Authors), Gutenberg E-Book #9334, 2014.

Althöfer 1960 Heinz Althöfer, „Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst“, in: *Das Kunstwerk* 14 (5–6). 1960, 51–59.

Althöfer 1968 Heinz Althöfer, *Restauriert und neu entdeckt: aus der Arbeit der Restaurierung,* Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf. Düsseldorf: Kunstmuseum Düsseldorf, 1968.

Althöfer 1977a Heinz Althöfer (Hrsg.), *Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorfer Symposion.* Düsseldorf: Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf – Schenkung Henkel, 1977.

Althöfer 1977b Heinz Althöfer, „Fragment und Ruine“, in: *Kunstforum International* 19 (1). 1977, 57–170.

Althöfer 1985 Heinz Althöfer, *Restaurierung moderner Malerei: Tendenzen. Material. Technik.* München: Callwey, 1985.

Althöfer 1991 Heinz Althöfer, „Tod auf Reisen: Transport von Kunstwerken“, in: *ZKK – Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 5 (2). 1991, 231–235.

Anderson-Reece 1993 Erik Anderson-Reece, „Who's afraid of corporate culture: The Barnett Newman controversy“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1). 1993, 49–57.

Antomarchi u.a. 2005 Catherine Antomarchi/Agnes Brokerhof/Stefan Michalski, Isabelle Verger/ Robert Waller, „Teaching risk management of collections internationally“, in: *Collections: a journal for museum and archives professionals* 2 (2). 2005, 117–140.

Appelbaum 1987 Barbara Appelbaum, „Criteria for treatment: reversibility“, in: *Journal of the American Institute of Conservation* 26 (2). 1987, 65–73.

Appelbaum 2007 Barbara Appelbaum, *Conservation Treatment Methodology*. Oxford und Burlington: Butterworth-Heinemann, 2007.

Arnauld 2016 Pierre Arnauld, „Picabia Francis – (1870–1953)“, in: *Encyclopædia Universalis*, 2016. www.universalis.fr/recherche/l/1/q/212 (Zugriff: 03.01.2017).

Arthaud u.a. 1991 Christian Arthaud/Maria-Lluisa Borras/Solange Auzias de Turenne/Patrick Bailly-Cowell/Carole Boulbès/Christian Jacomino/William A. Camfield, *Picabia et la Côte d'Azur. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Musée d'art moderne et d'art contemporain, 05.07–06.10.1991.* Nizza: Musée d'Art Moderne, 1991.

Ashley-Smith 1995 Jonathan Ashley-Smith, „Definitions of damage“. Vortrag gehalten auf dem Annual Meeting of the Association of Art Historians. London, 1995. palimpsest. standford. edu/byauth/ashley-smith/damage.html (Zugriff: 10.04.2018).

Ashley-Smith 2013 Jonathan Ashley-Smith, *Risk assessment for object conservation* (1. Aufl. 1999). Oxford: Butterworth-Heinemann, 2013.

Ashley-Smith 2017 Jonathan Ashley-Smith, „A Role for Bespoke Codes of Ethics“, in: *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4–8 September 2017,* J. Bridgland, art. 1901 (Hrsg.). Paris: International Council of Museums, 2017.

Bailey 2016 Martin Bailey, „London version of Manet's Le déjeuner sur l'herbe predates the bigger picture in Paris", in: *Authentication in Art News service. The Art Newspaper.* 2. International edition, 25.11.2016.

Baker u.a. 2016 George Baker/Carole Boulbès/Masha Chlenova/Briony Fer/Gordon Hughes/ David Joselit/Jean-Jacques Lebel/Bernard Marcadé, *Francis Picabia: Der Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 03.06.–25.09.2016,* Ausstellungskatalog, hrsg. von Catherine Hug und Anne Umland. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2016.

Baldinucci 1681 Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno.* Florenz: per Santi Franchi al segno della Passione, 1681.

Barthes 2012 Roland Barthes, *Mythen des Alltags,* übers. von Horst Brühmann, 4. Aufl. Berlin: Suhrkamp, 2012.

Bäschlin 2003 Nathalie Bäschlin, „Paul Klee und ‚die wissenschaftliche Behandlung alles Technischen'. Standort der kunsttechnologischen Forschung", in: *Bild und Wissenschaft – Der Umgang mit dem künstlerischen Erbe von Hodler bis Jawlensky,* Reihe: Bild und Wissenschaft. Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlenskys. Bd. 1. Locarno: Alexej von Jawlensky-Archiv SA, 2003, 25–34.

Bäschlin 2004 Nathalie Bäschlin, „‚Zum Spielen nur Kopien brauchen.' Wie Medienkunst Restauriergeschichte macht", in: *Intéractions fictives. L'art vidéo dans les collections,* Cailler du Musée des Beaux-Arts. Lausanne: Musée des Beaux-Arts, 2004, 35–60.

Bäschlin 2006 Nathalie Bäschlin, „Zwischen Material und Fiktion. Aspekte der Materialität im Werk von Meret Oppenheim", in: Therese Bhattacharya-Stettler (Hrsg.), *Meret Oppenheim. Retrospektive. „mit ganz enorm wenig viel". Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 02.06.–08.09.2006.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2006, 107–122.

Bäschlin 2007 Nathalie Bäschlin, „Fragile Kunstwerke auf Reisen – Eine Risikoabschätzung am Beispiel von Paul Klees ‚Ad Parnassum'", in: *„Ad Parnassum" – auf dem Prüfstand. Kunsthistorische und konservatorische Fragen rund um ein berühmtes Bild. Beiträge des Kolloquiums im Kunstmuseum Bern vom 22. Oktober 2006,* Schriftenreihe des Kunstmuseums Bern. Kunstmuseum Bern, 2007, 57–70.

Bäschlin/Ilg/Zeppetella 2000 Nathalie Bäschlin/Beatrice Ilg/Patrizia Zeppetella, „Beiträge zur Maltechnik von Paul Klee", in: Oskar Bätschmann und Joseph Helfenstein (Hrsg.), *Paul Klee, Kunst und Karriere: Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern,* Schriften und Forschungen zu Paul Klee. Bern: Stämpfli, 2000, 173–203.

Bäschlin u.a. 2011 Nathalie Bäschlin/Matthias Läuchli/Thomas Fankhauser/Cornelius Palmbach/Anita Hoess, „Backing boards and glazing on paintings: their damping capacity in relation to shock impact and vibration", in: *ICOM-CC 16th Triennial Conference in Lisbon, 19th–23rd of September 2011, Preprints.* Lissabon: ICOM-CC, 2011.

Bäschlin 2014 Nathalie Bäschlin, „Minimal gleich authentisch? Theroetische Konzepte der Gemälderestaurierung rund um den ‚Minimaleingriff'", in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte,* 71, 1, Zürich: Verlag Karl Schwegler AG, 2014, 23–34.

Bäschlin u.a. 2015 Nathalie Bäschlin/Matthias Läuchli/Cornelius Palmbach/Anita Hoess/Marcel Ryser/Thomas Fankhauser/Katharina Sautter, *Der Teufel steckt im Detail – zur Praxisanwendung der Forschungsergebnisse „Transport fragiler Gemälde",* KTI Projekt: Transport fragiler Gemälde. 2015. www.gemaeldetransport.ch (Zugriff: 10.4.2018).

Bäschlin/Zumbühl 2018 Nathalie Bäschlin/Stefan Zumbühl, „The Hand 1935–36 by Francis Picabia: crackle lacquer technique as a strategy for dissent", in: Annette King, Joyce Townsend und Adele Wright (Hrsg.): *Picasso, Picabia, Ernst: New Perspectives.* London: Archetype Publications Ltd in association with Tate, 2018, 96–100.

Bäschlin/Zumbühl 2019 Nathalie Bäschlin/Stefan Zumbühl, „Tempera and pastels: the colour effects created in Paul Klees later work", in: Patrick Dietemann, Wibke Neugebauer, Eva Ortner, Renate Poggendorf, Eva Reinowski-Häfner und Heike Stege (Hrsg.): *Tempera Painting 1800–1950. Experiment and Innovation from the Nazarene Movement to Abstract Art.* London: Archetype Publications Ltd in Assiociation with Doerner Institut, Bayrische Staatsgemäldesammlungen München, 2019.

Baumgartner/Okuda 2000 Michael Baumgartner/Osamu Okuda, „Klees Projekt einer bildnerischen Gestaltungslehre", in: *Die Kunst des Sichtbarmachens. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Seedam Kulturzentrum, Pfäffikon vom 14.05.–30.07.2000*. Bern: Benteli, 2000, 17–27.

Beck/Daley 1996 James Beck/Michael Daley, *Art Restoration: The Culture, the Business, and the Scandal.* New York: W. W. Norton & Company, 1996.

Beil 2002 Ralf Beil, *Künstlerküche: Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades*. Köln: DuMont, 2002.

Beltinger 2007 Karoline Beltinger, „Bemerkungen zu Ferdinand Hodlers Malfarbengebrauch", in: *Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Ferdinand Hodler,* KunstMaterial. Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2007, 151–158.

Beltinger 2016 Karoline Beltinger, „The Pereira Tempera System", in: Karoline Beltinger und Jilleen Nadolny (Hrsg.), *Painting in Tempera, c. 1900, Kunst* Material 1. Aufl. Zürich und London: SIK-ISEA und Archetype Publications, 2016, 85–118.

A. Benjamin 1986 Andrew Benjamin, „The Decline of Art: Benjamin's Aura", in: *Oxford Art Journal* 9 (2). 1986, 30–35.

W. Benjamin 1972 Walter Benjamin, „Die Aufgabe des Übersetzers", in: *Gesammelte Schriften.* Bde. 1–4, Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, 9–21.

W. Benjamin 2010 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* 1. Aufl. 1963, Berlin: Suhrkamp, 2010.

Bennett 1988 Timothy A. Bennett, „Heinrich Mann's ‚Pippo Spano': The Problem of the Aura and the Work of Art", in: *MLN Modern Language Notes* 103 (3). 1988, 608–631.

Berg 2009 Gunhild Berg, „Zur Konjunktur des Begriffs ‚Experiment' in den Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften", in: Michael Eggers und Matthias Rothe (Hrsg.), *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften.* Bielefeld: transcript, 2009, 51–82.

Berger 1976 Gustav A. Berger, „Unconventional Treatments for Unconventional Paintings", in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 21 (3). 1976, 115–128.

Berger/Russell 2000 Gustav A. Berger/William H. Russell, *Conservation of paintings: research and innovations.* London: Archetype Publications Ltd, 2000.

Bhattacharya-Stettler 2006 Therese Bhattacharya-Stettler (Hrsg.), *Meret Oppenheim. Retrospektive. „mit ganz enorm wenig viel". Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 02.06.–08.09.2006.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2006.

Bigler-Görtler 2003 Julia Bigler-Görtler, „Die Hinterglasmalerei von Paul Klee. ‚Übergang zu einer mehr malerischen Auffassung'", in: *ZKK – Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 17 (1). 2003, 5–37.

Blok/Bracht/Wijnberg 2011 Vera Blok, Elisabeth Bracht, Louise Wijnberg, „Mondrian in the Stedelijk Museum Amsterdam: Research and conservation of five early abstract paintings", in: *ZKK – Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 25 (2). 2011, 187–222.

Boito/Mérimée/Viollet-le-Duc 2013 Camillo Boito, Prosper Mérimée, Eugène Emmanuel *Viollet-le-Duc, Conserver ou restaurer? (1893).* Saint-Front-sur-Nizonne: Éditions de L'Encyclopédie des Nuisances, 2013.

Bomford/Leonard/Getty Conservation Institute 2004 David Bomford/Mark Leonard/Getty Conservation Institute (Hrsg.), *Issues in the Conservation of Paintings.* Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2004.

Bomford/Roy 2009 David Bomford, Ashok Roy, *A Closer Look: Colour.* London: National Gallery London, 2009.

Boon/Oberthaler 2010 J. Boon/E. Oberthaler, „Beobachtungen zur fragilen Struktur und zu den chemischen Prozessen in den Schichten und an der Oberfläche des Gemäldes ‚Die Malkunst' von Vermeer", in: *Vermeer. Die Malkunst: Spurensicherung an einem Meisterwerk. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, 26.01.–25.04.2010.* Wien: Residenz-Verlag, 2010, 235–253.

Boschini 1660 Marco Boschini, *La Carta del Navegar: pitoresco Dialogo tra un senator venetan dele tante, e un professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare Comparti in 8 Venti.* Venedig: Baba, 1660. reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10907619_00009.html (Zugriff: 10.4.2018).

Brachert 1985 Thomas Brachert, *Patina. Von Nutzen und Nachteil der Restaurierung.* München: Callwey, 1985.

Brachert 1992 Thomas Brachert, „Reversibilität aus der Sicht des Restaurators im Museum", in: *Reversibilität – das Feigenblatt in der Denkmalpflege? Tagungsakten, ICOMOS Hefte des deutschen Nationalkomitee* 8. 1992, 27–36.

Bracker/Barker 2005 Alison Bracker/Rachel Barker, „Relic or Release, Defining and Documenting the Physical and Aesthetic Death of Contemporary Works of Art". Gehalten auf der Preprints of the 14th ICOM-CC Triennial meeting. London: James & James, 2005, 1009–1015.

Brandi 1949 Brandi, Cesare, „The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish, and Glazes", in: *The Burlington Magazine* 91 (556). 1949, 183–188.

Brandi 1977 Brandi, Cesare, *Teoria del Restauro.* 1. Aufl. 1963. 2. unver. Auflage. Turin: Giulio Enaudi editore s.p.a., 1977, 2.

Bruce-Garderer 1976 Robert Bruce-Garderer, *Manet: Déjeuner sur l'Herbe. Condition – March 1976, Archive Conservation Department, Courtauld Institute.* Unpublizierter Bericht. London, 1976.

Bruehl 2015 Philippe Bruehl, „Ist das Kunst oder kann das weg?", in: *NDR Kultur.* Köln und Stuttgart, 2015. /ndrkultur/Ist-Kunst-oder-kann-weg,audio339162.html (Zugriff: 19.04.2018).

Bucklow 1997 Spike Bucklow, „The Description of Craquelure Patterns", in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 42 (3). 1997, 129–140.

Bühler 2013 Kathleen Bühler, „Vom Kribbeln in der erogenen Zone", in: Heike Eipeldauer, Ingried Brugger, und Gereon Sievernich (Hrsg.), *Meret Oppenheim – Retrospektive. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Bank Austria Kunstforum, Wien 21.03.–14.07.2013.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2013, 206–209.

Bühler 2016 Kathleen Bühler (Hrsg.), *Chinese Whispers. Neue Kunst aus den Sigg und M+ Sigg Collections. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee Bern 19.02.–19.06.2016.* München: Prestel, 2016.

Bühler 2018 Kathleen Bühler, *Kathleen Bühler im Gespräch mit Thomas Hirschhorn, 2016–2018*, Manuskript, 2018, 1–31.

Burmester 2002 Andreas Burmester, „Deep time: Ausstellen als Risiko und Notwendigkeit'", in: *Kunst des Ausstellens, Beiträge, Statements, Diskussionen.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, 71–83.

Burroughs/Breck/Ivins 1923 Bryson Burroughs, Joseph Breck, William M. Ivins, „Loan Exhibition of the Arts of the Italian Renaissance", in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 18 (5). 1923, 107–114.

Camfield 1979 William A. Camfield, *Francis Picabia: His Art, Life, and Times.* 1. Aufl. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1979.

Cane 2009 Simon Cane, „Why do we conserve? Developing understanding of conservation as a cultural construct", in: Alison Bracker und Alison Richmond (Hrsg.), *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths.* London: Butterworth-Heinemann in association with the Victoria and Albert Museum London, 2009, 163–176.

Caple 2000 Chris Caple, *Conservation Skills: Judgement, Method, and Decision Making.* London: Routledge, 2000.

Chaperon 1788 Paul-Romain Chaperon, *Traité de la peinture au pastel, du secret d'en composer les crayons, & des moyens de le fixer... par M. P. R. de C... C. à P. de L.* Paris: Defer de Maisonneuve, 1788.

Chow 1989 Rey Chow, „Walter Benjamin's Love Affair with Death", in: *New German Critique* (48). 1989, 63–86.

Christ 2012 Stefanie Christ, „Zentrum Paul Klee in der Kritik. Ein italienisches Museum wirft dem Zentrum Paul Klee (ZPK) vor, eine Ausstellung sabotiert zu haben", in: *BZ Berner Zeitung.* 16.10. 2012. www.derbund.ch/bern/kanton/kleezentrum-im-clinch-mit-rom/story/19473722 (Zugriff 17.2.2018).

Clark/Witherop/Gombrich 1962 Anthony M. Clark/J. Coburn Witherop/Ernst H. Gombrich, „The National Gallery Cleaning Controversy", in: *The Burlington Magazine* 104 (711). 1962, 265–266.

Clavir 1998 Myriam Clavir, „The Social and Historic Construction of Professional Values in Conservation", in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 43 (1). 1998, 1–8.

Clifford 2009 Helen Clifford, „The Problem of Patina: Thoughts on Changing Attitudes to Old and New Things", in: Alison Bracker und Alison Richmond (Hrsg.), *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths.* London: Butterworth-Heinemann in association with the Victoria and Albert Museum London, 2009, 125–128.

Cochran 1995 Sara Cochran, *Le Nu dans la peinture de Francis Picabia. (1939–1944).* (Dissertation). Université de la Sorbonne. Paris IV, 1995.

Cochran 1997 Sara Cochran, „Zur Malerei von Francis Picabia während des Zweiten Weltkrieges", in: *Francis Picabia, Das Spätwerk 1933–1953. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung Deichtorhallen Hamburg, 31.10.1997–01.02.1998.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997, 19–22.

Comiotto u.a. 2009 Anna Comiotto/Marc Egger/Isabelle Krieg/George Steinmann, „Nahrungsmittel-Kunst-Konservierung", in: *Nahrungsmittel-Kunst-Konservierung – Konservierungsstrategien für Nahrungsmittel in zeitgenössischer Kunst.* Forschungsprojekt, 2009, 2010. www.hkb.bfh.ch/fileadmin/Bilder/Forschung/FSP_MA/PDFs_Plakate/NMK-Konservierung_rz.pdf (Zugriff: 17.4.2018).

Conti 2002 Alessandro Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art,* (übers. von Helen Glanville). 1. ital. Aufl. 1988. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2002.

Cox 1993 Helen Cox, „The deterioration and conservation of chocolate from museum collections", in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 38 (4). 1993, 217–223.

Curiger u.a. 2002 Bice Curiger/Meret Oppenheim/Christiane Meyer-Thoss/Jean Christoph Ammann/Alain Jouffroy/Rudolf Schmitz/Helmut Heissenbüttel, *Meret Oppenheim: Spuren durchstandener Freiheit,* 2. Aufl. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2002.

Davis/Hallett (Hrsg.) 2015 Lucy Davis/Mark Hallet (Hrsg.), *Joshua Reynolds: Experiments in Paint.* London: Paul Holberton Publishing, 2015.

Dawdy 2016 Shannon Lee Dawdy, *Patina: A Profane Archaeology.* Chicago: University of Chicago Press, Kindle-Version. 2016. DOI: 10.7208/chicago/9780226351223. 001.0001

Dayot 1930 Armand Dayot, *Joshua Reynolds: peintre et esthéticien,* Maitres de l'Art ancien. Bd. 17. Paris: Les Editions Rieder, 1930 (Zugriff: 12.07.2016).

de la Torre 2002 Marta de la Torre, *Assessing the Values of Cultural Heritage* (Research Report). Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2002.

Decker 2016 Jan-Oliver Decker, „Starmythen – mythische Stars. Stars als ‚Trickster' im 20. und 21. Jahrhundert am Beispiel von Michael Jackson, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe und Madonna", in: Stephanie Wodianka und Juliane Ebert (Hrsg.), *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens,* Edition Kulturwissenschaft. Bd. 72. Bielefeld: transcript, 2016, 79–108.

Dehio/Riegl 1988 Georg Dehio/Alois Riegl, *Konservieren, nicht restaurieren: Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900,* hrsg. von Marion Wohlleben und Georg Mörsch. Braunschweig: F. Vieweg, 1988.

Delfs 2010 Hans Delfs (Hrsg.), *Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel. „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle".* Bd. 4. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2010.

Der Bund 2012 „Klee-Zentrum im Clinch mit Rom", in: *Der Bund (gbl).* Bern, 14.10.2012. www.derbund.ch/bern/kanton/kleezentrum-im-clinch-mit-rom/story/19473722 (Zugriff: 22.04.2018).

Der Standard 2008 „Teuer Vermeer KHM: Seipel rechnete fix mit der Leihgebühr", in: *Der Standard,* 15.07.2008. www.genios.de/document?id=STA__0830840650780680650820680+952008071519 25160079&src=hitlist&offset=0 (Zugriff: 22.04.2018).

Die Presse 2011 „Chronologie: Die Geschichte von Vermeers ‚Malkunst'" 2011 in: ***Die Presse***. www.diepresse.com/642952/chronologie-die-geschichte-von-vermeers-malkunst (Zugriff: 22.04.2018).

Dobke 1997–1998 Dirk Dobke, *„Melancholischer Nippes": Dieter Roths frühe Objekte und Materialbilder (1960–75),* Dissertationschrift, Universität Hamburg, Philosophische Fakultät. Hamburg, 1997, ergänzt und kommentiert von Dieter Roth1998. ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/1997/40/ (Zugriff: 22.04.2018).

Dobke/Roth 2002 Dirk Dobke, Dieter Roth, *„Melancholischer Nippes". Dieter Roth, Frühe Objekte und Materialbilder: 1960–1975.* Bd. 1. Köln: König, 2002.

Dombois 2009 Florian Dombois, „Zur Forschung an der Hochschule der Künste in Bern", in: *Gibt es Forschung ohne Kunst,* Jahrbuch. Bern: Hochschule der Künste Bern, 2009, 11–24.

Dykstra 1996 Steven W. Dykstra, „The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation", in: *Journal of the American Institute for Conservation* 35 (3). 1996, 197–218.

Eggelhöfer 2012 Fabienne Eggelhöfer, *Paul Klees Lehre vom Schöpferischen.* Philosophisch-historische Fakultät, Universität Bern. Bern, 2012.

Ehninger 2016 Eva Martina Ehninger, „Zeitgenossenschaft als Basis wissenschaftlicher Erkenntnis? Irving Sandler, Biograph des Abstrakten Expressionismus", in: Beate Böchem, Olaf Peters, Barbara Schellewald (Hrsg.), *Biographie – Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte.* Berlin, Boston: de Gruyter, 2016, 227–242.

Eibner 1909 Alexander Eibner, *Malmaterialienkunde als Grundlage Maltechnik: für Kunststudierende, Künstler, Maler, Lackierer, Fabrikanten und Händler.* Berlin: Springer, 1909.

Eibner 1914 Alexander Eibner, „Die Normalfarbenskala", in: *Technische Mitteilungen für Malerei* 30 (16). 1914, 228–230.

Eipeldauer 2013 Heike Eipeldauer, „Meret Oppenheims Maskeraden", in: Heike Eipeldauer, Ingried Brugger, und Gereon Sievernich (Hrsg.), *Meret Oppenheim – Retrospektive. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Bank Austria Kunstforum, Wien 21.03.–14.07.2013*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2013, 11–24.

Emmerling 1992 Erwin Emmerling, „Reversibilität aus der Sicht des Restaurators in der Denkmalpflege", in: *Reversibilität – das Feigenblatt in der Denkmalpflege? Tagungsakten, ICOMOS Hefte des deutschen Nationalkomitee* 8. 1992, 37–47.

Étienne 2017 Noémie Étienne, *The restoration of paintings in Paris, 1750–1815: practice, discourse, materiality.* Los Angeles: Getty Publications, 2017.

Falser 2006 Michael S. Falser, „Zum 100. Todesjahr von Alois Riegl 2005", in: *kunsttexte.de E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte/Denkmalpflege* (1). 2006. edoc.hu-berlin.de/handle/18452/7705 (Zugriff: 10.04.2018).

Falser 2011 Michael S. Falser, „Von der Venice Charter 1964 zum Nara Document on Authenticity 1994 – 30 Jahre ‚Authentizität' im Namen des kulturellen Erbes der Welt", in: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal.* 06.05.2011. www.kunstgeschichte-ejournal.net/121/ (Zugriff: 26.07.2012).

Fletcher/Desantis 1989 Shelley Fletcher, Pia Desantis, „Degas: The Search for His Technique Continues", in: *The Burlington Magazine* 131 (1033). 1989, 256–265.

Flick u.a. 1995 Uwe Flick, Ernst von Kardorff, Heiner Keupp, Lutz von Rosenstiel, Stephan Wolff, *Handbuch Qualitative Sozialforschung: Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*. 2. Aufl. Weinheim: Beltz, 1995.

Forder 1993 Caroline Forder, „Who's afraid of red, yellow and blue III?", in: *International Journal of Cultural Propery* 12. 1993, 83–92.

Francklin 1989 Allan Francklin, „The epistemology of experiment", in David Gooding, Trevor Pinch und Simon Schaffer (Hrsg.), in: *The Uses of Experiment: Studies in the Natural Sciences.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989, 437–460.

Freedberg/Jackson-Stops/Spear 1987 Sydney J. Freedberg, Gervase Jackson-Stops, Richard E. Spear, „On ‚Art History and the ‚Blockbuster' Exhibition'", in: *The Art Bulletin 69* (2). 1987, 295–298.

Friedländer 1941 Max J. Friedländer, „On Forgeries", in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 78 (459). 1941, 192–197.

Friedländer 1960 Max J. Friedländer, *On Art and Connoisseurship.* Boston: Beacon Press, 1960.

Gabler 1979 Wolfram Gabler, *Eine Möglichkeit der Restaurierung von Rissen in Leinwandgemälden ohne Doublierung, dargestellt am Beispiel des Gemäldes „Die Nacht" von Ferdinand Hodler*. Typoskript Vortrag. Freie Universität Berlin, 1979.

Gamboni 1998 Dario Gamboni, *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert.* Köln: DuMont, 1998.

Gent 2015 Alexandra Gent, „Reynolds, Paint and Painting", in: Lucy Davis und Mark Hallett (Hrsg.), *Joshua Reynolds: Experiments In Paint.* London: Paul Holberton Publishing, 2015, 42–53.

Georges 1995, Karl Ernst Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch.* Bd. 1, Unveränderter Nachdruck der 8. verbesserten und vermehrten Auflage von Heinrich Georges. Darmstadt: WBG 1995.

Gilman/Jacxens/Demeulenaer 2016 Julie Gilman/Liesbeth Jacxens/Bruno Demeulenaer, „Conservation strategy for food-based perishable art: preservation versus reconstruction illustrated by Piece in Ghent by Jason Rhoades (1994)", in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 61 (1). 2016, 3–12.

Glozer 1993 Laszlo Glozer, „Die Strategie der Spinne", in: *DU. Die Zeitschrift der Kultur* (6). 1993, 74.

Gombrich 1963 Ernst H. Gombrich, „Controversial Methods and Methods of Controversy", in: *The Burlington Magazine* 105 (720). 1963, 90–93.

Grasskamp 2016 Walter Grasskamp, *Das Kunstmuseum: Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion.* München: C.H. Beck eBook, 2016.

Groys 1992 Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Edition Akzente. München: Carl Hanser, 1992.

Grün 2010 Maike Grün, „‚My work isn't ephemeral, it's precarious'. Discussion of a ‚Conservation' Strategy for Doppelgarage by Thomas Hirschhorn", in: Tatja Scholte und Glenn Wharton (Hrsg.), *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, 221–234.

Haag/Oberthaler/Pénot 2010 Sabina Haag u.a. (Hrsg.), *Vermeer. Die Malkunst: Spurensicherung an einem Meisterwerk. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, 26.01.–25.04.2010.* Wien: Residenz-Verlag, 2010.

Harvard o. J. Harvard, „George Stout's Legacy in Conservation | Index Magazine | Harvard Art Museums". o. J. www.harvardartmuseums.org/article/george-stout-s-legacy-in-conservation (Zugriff: 22.04.2018).

Haus 2000 Andreas Haus, „‚… etwas von der Bewegung der Planeten und vom Tanze …'. Material in Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses", in: Franck Hofmann und Änne Söll (Hrsg.), *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität.* Berlin: Dietrich Reimer, 2000, 7–12.

Haxthausen 1997 Charles W. Haxthausen, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner (al)chemistischen Umwandelbarkeit: Malerei und Fotografie nach Polke", in: *Die drei Lügen der Malerei. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle Bonn, 07.06.–12.10.1997.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997, 185–202.

Haxthausen 2000 Charles W. Haxthausen, „Zwischen Darstellung und Parodie: Klees auratische Bilder", in: Oskar Bätschmann und Josef Helfenstein (Hrsg.), *Paul Klee, Kunst und Karriere: Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern,* Schriften und Forschungen zu Paul Klee. Bd. 1. Bern: Stämpfli, 2000, 9–26.

Haxthausen 2004 Charles W. Haxthausen, „Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein“, in: *The MIT Press* 107. 2004, 47–74.

Helfenstein 1993 Josef Helfenstein, *Meret Oppeheim und der Surrealismus.* Stuttgart: Gerd Hatje, 1993.

K. Hentschel 2000 Klaus Hentschel, „Historiographische und methodologische Perspektiven“, in: Christoph Meinel (Hrsg.), *Instrument – Experiment: historische Studien.* Berlin: Verlag für Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik, 2000, 13–51.

M. Hentschel 1991 Martin Hentschel, *Die Ordnung des Heterogenen: Sigmar Polkes Werk bis 1986, Dissertationsschrift.* Bochum: Selbstverlag, 1991.

Hermens/Fiske 2009 Emma Hermens/Tina Fiske (Hrsg.), *Art, conservation and authenticities: material, concept, context.* London: Archetype Publications Ltd, 2009.

Hess/Wessalowski 2012 Ewa Hess/Petra Wessalowski, „Klee-Zentrum verärgert Italien. Der Nationalgalerie in Rom werden Werke für eine Ausstellung vorenthalten“, in: *Sonntagszeitung.* 14.10.2012. www.genios.de/document?id=TAS__JM20121014001675007&src=hitlist&offset=0 (Zugriff: 22.04.2018).

Heuman 1995 Jackie Heuman (Hrsg.), *From Marble to Chocolate: The Conservation of Modern Sculpture: Tate Gallery Conference, 18–20 September 1995.* London: Archetype Publications Ltd, 1995.

Hirschhorn 2013 Thomas Hirschhorn, „Weshalb ich Meret Oppenheim liebe / Why I love Meret Oppenheim“, in: *Merets Funken. Die Sammlung Gegenwartskunst Teil 2 / Meret's Sparks. The Collection of Contemporary Art part 2.* Bielefeld: Kerber Verlag, S.166–170.

Hilbert u.a. 2002 Günther S. Hilbert/Barbara Fischer/Klaus Fitzner/Hans J. Harras/Pauls Schmits/Achim Unger/Wibke Unger, *Sammlungsgut in Sicherheit: Beleuchtung und Lichtschutz. Klimatisieung. Schadstoffprävention. Schädlingsbekämpfung. Sicherungstechnik. Brandschutz.* 3. Aufl. Berlin: Gebr. Mann, 2002.

Hofmann 2000 Franck Hofmann, „Materialverwandlungen. Prolegomena zu einer Theorie ästhetischer Produktivität,“ in: Andreas Haus und Änne Söll (Hrsg.), *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität.* Berlin: Dietrich Reimer, 2000, 17–52.

Holderegger 2017 Katharina Holderegger, „Sandrine Pelletier – Fragilität und Vitalität des Seins“, in: *Kunstbulletin* (11). 2017, 36–43.

Hummelen 1993 Ijsbrand Hummelen, „The authenticity of colour, a problem of restoration in modern art“, in: *NMV 93: retusjering, komplettering, rekonstruksjon. Nordisk Ministerråds videreutdannelseskurs for konservatorer, Oslo, 18–22 Oktober 1993.* IIC Nordic Group, Norwegian Section, 1993, 33–36.

Hunter 2015 Matthew Hunter, „Reyonld's Science of Experiment in Practice and Theory“, in: Lucy Davis und Mark Hallett (Hrsg.), *Joshua Reynolds: Experiments in Paint.* London: Paul Holberton Publishing, 2015, 100–111.

ICOM 2006 ICOM (Hrsg.), *Ethische Richtlinien für Museen von ICOM,* Paris: International Council of Museums, 2006.

ICOM 2016 ICOM (Hrsg.), „Deakzession. Entsammeln. Ein Leitfaden zur Sammlungsqualifizierung durch Entsammeln“. ICOM Österreich, 2016. icom-oesterreich.at/sites/icom-oesterreich.at/files/attachments/de_akzession_2016_final_03032016.pdf (Zugriff: 03.01.2018).

ICOM o.J. ICOM (Hrsg.), *ICOM international council of museums,* icom.museum/professional-standards/standards-guidelines/ (Zugriff: 27.04.2018).

ICOMOS o. J. ICOMOS, „Historique“, in: *International Council on Monuments and Sites.* o. J. www.icomos.org/fr/a-propos-de-licomos/mission-et-vision/historique?showall=&start=1 (Zugriff: 19.04.2018).

ICOMOS (Hrsg.) 2012 ICOMOS (Hrsg.), *Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege/Principes et directives internationaux pour la conservation/International Principles and Guidelines for Conservation.* Monumenta 1. Stuttgart: Fraunhofer INB, 2012.

Ingamells/Edgcumbe 2000 John Ingamells/John Edgcumbe (Hrsg.), *The Letter of Sir Joshua Reynolds,* Paul Mellon Centre for Studies in British Art. 1. Aufl. 1929. London: Yale University Press, 2000.

Jäger 2013 Ludwig Jäger, „Die Leiblichkeit der Sprache. Phylogenetische Reminiszenzen in systematischer Absicht,“ in: Emmanuel Alloa/Miriam Vischer (Hg.), *Leib und Sprache. Zur Reflexivität verkörperter Ausdrucksformen.* Weilerswist-Metternich: Velbrück 2013, S. 56–76.

Jäger 2019 Ludwig Jäger, „‚Aura' und ‚Widerhall'. Anmerkungen zu Benjamins Konzeptionen des Originalen“, in: Gabriele Rippl/Michael Stolz (Hg.): Original und Kopie: Techniken und Ästhetiken der Reproduzierbarkeit, Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 3. 2019, [Im Druck].

Jameson 1969 Fredric Jameson, „Walter Benjamin, or Nostalgia“, in: *Salmagundi* 10/11. 1969, 52–68.

Janis 2005 Katrin Janis, *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis.* München: M Press, 2005.

Jansen/Schröter/Stehr (Hrsg.) 2013 Stephan A. Jansen/Eckhard Schröter/Nico Stehr, (Hrsg.), *Fragile Stabilität – stabile Fragilität.* Wiesbaden: Springer Fachmedien.Kindle-Version, 2013. DOI 10.1007/978-3-658-02248-8

Jokilehto 1985 Jukka Jokilehto, „Authenticity in Restoration Principles and Practices“, in: *Bulletin of the Association for Preservation Technology* 17 (3/4). 1985, 5–11.

Jokilehto 2018 Jukka Jokilehto, *History of architectural conservation* (1. Aufl. 1988). London, New York: Routledge, 2018.

Kamber/Koella/Salzmann 1974 André Kamber/Rudolf Koella/Siegfried Salzmann, *Meret Oppenheim.* 2. Aufl. Solothurn: Kunstmuseum Solothurn, 1974.

Kapelouzou 2012 Iris Kapelouzou, „The inherent sharing of conservation decisions“, in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 57 (3). 2012, 172–182.

Kersten/Trembley 1991 Wolfgang Kersten/Anne Trembley, „Malerei als Provokation der Materie. Überlegungen zu Paul Klees Maltechnik“, in: Josef Helfenstein (Hrsg.), *Paul Klee. Das Schaffen im Todesjahr. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 17.08.–4.11.2006.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1991, 77–91.

Kielmayer 2014 Oliver Kielmayer, „Ansichten – Ecce-Homo!“, in: *Kunstbulletin* (9). 2014. www.artlog.net/de/kunstbulletin-9-2014/ansichten-ecce-homo (Zugriff: 23.11.2017).

Kilb 2012 Andreas Kilb, „Museumsstreit: Dürers Pelz – ein Stück Beutekunst?“, in: *Frankfurter Allgemeine.* 09.02.2012. www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/museumsstreit-duerers-pelz-ein-stueck-beutekunst-11642354.html (Zugriff: 23.11.2017).

King/Townsend/Ormsby 2013 Annette King/Joyce Townsend/Bronwyn Ormsby, „The Use of Ripolin by Picabia in the Fig Leaf (1922)“, in: *Journal of the American Institute for Conservation* 52 (4). 2013, 246–257.

Kinseher 2016 Kathrin Kinseher, „Ernst Berger and his role in the Munich Tempera Controversy“, in: Karoline Beltinger und Jilleen Nadolny (Hrsg.), *Paining in Tempera, c. 1900.* KunstMaterial. Zürich und London: SII-ISEA und Archetype Publications, 2016, 56–70.

Kirby 2012 Jo Kirby, *A Closer Look: Techniques of Painting.* London: National Gallery London, 2012.

Klee 1920 Paul Klee, „Die Farbe als Wissenschaft“, in: *Das Werk. Mitteilungen des Deutschen Werkbundes. Berlin/München.* Farben-Sonderheft. 1920, 8.

Klee 1979 Paul Klee, *Briefe an die Familie 1893–1940,* hrsg. von Felix Klee. 2 Bde., Bd. 1. Köln: DuMont, 1979.

Klinkhammer 1991 Ruth Klinkhammer, „Internationale Konferenz für Verpackung und Transport von Gemälden“, in: *ZKK – Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 5 (2). 1991, 333–335.

Kneer 1992 Monika Kneer, „Nahrungsmittel als künstlerischer Werkstoff bei Dieter Roth: Überlegungen zum Erhalt von auf Verfall angelegten Kunstobjekten; Diplomarbeit, Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart, Institut für Technologie der Malerei“ (unpubliziert). 1992.

Koch 1935 Carl Koch, *Grosses Malerhandbuch. Ein Lehr- und Nachschlagebuch.* 4. Aufl., Zürich: Fachbücher A.–G., 1935.

Kohler/Meier-Bickel 2016 Sabrina Kohler/Bettina Meier-Bickel, „Klodin Erb. Selection of Works“. Rotwand Gallery Zürich, 2016. rotwandgallery.com/artists/klodin-erb (Zugriff: 27.12.2017).

Koller 1987 Manfred Koller, „Review of ‚Restaurierung moderner Malerei, Tendenzen: Material: Technik, Heinz Althöfer‘“, in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 32 (2). 1987, 91–92.

Krumbein u.a. 1994 W. Krumbein/P. Brimblecombe/D. E. Cosgrove/S. Staniforth, *Durability and Change: The Science, Responsibility, and Cost of Sustaining Cultural Heritage.* Chichester: John Wiley and Sons, 1994.

Kupper 2006 Wanda Kupper, „Raupen, Puppen, Schmetterlinge. Metamorphosen im Werk von Meret Oppenheim“, in: Therese Bhattacharya-Stettler (Hrsg.), *Meret Oppenheim. Retrospektive. „mit ganz enorm wenig viel“. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bern, 02.06.–08.09.2006.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2006, 65–77.

Kurz 1948 Otto Kurz, *Fakes. A handbook for collectors and students.* London: Faber and Faber, 1948.

Kurz 1962 Otto Kurz, „Varnishes, Tinted Varnishes, and Patina“, in: *The Burlington Magazine* 104 (707). 1962, 56–59.

Kurz 1963 Otto Kurz, „Time the Painter“, in: *The Burlington Magazine* 105 (720). 1963, 94–97.

Larsen 1992 Knut Einar Larsen, „Occasional Papers for the World Heritage Convention. A note on the authenticity of historic timber buildings with particular reference to Japan“. ICOMOS, 1992.

Läuchli u.a. 2014 M. Läuchli/N. Bäschlin/A. Hoess/T. Fankhauser/C. Palmbach/M. Ryser, „Packing systems for paintings: Damping capacity in relation to transport-induced shock and vibration“, in: *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15–19 September 2014.* Paris: International Council of Museums, 2014.

Läuchli u.a. 2015 Matthias Läuchli/Nathalie Bäschlin/Cornelius Palmbach/Marcel Ryser/Thomas Fankhauser/Anita Hoess, *Vibrationen – Kleine Erschütterungen millionenfach,* Forschungsergebnisse: KTI-Projekt Schock- und Vibrationsimmissionen beim Transport fragiler Gemälde. 2015. www.gemaeldetransport.ch (Zugriff: 10.04.2018).

Leslie/Taylor 1865 Charles Robert Leslie/Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds: With Notices of Some of His Contemporaries.* 2 Bde. London: Murray, 1865.

Levy 1978 Galerie Levy (Hrsg.), *Meret Oppenheim. Arbeiten von 1930–1978. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Levy, 11.9.–11.11.1978,* 1. Aufl. Hamburg: Bennich & Hollander, 1978.

Linck 1934 Ernst Linck, „Die Maltechnik Ferdinand Hodlers", in: *Technische Mitteilungen für Malerei. Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für rationale Malverfahren.* 50 (7). 1934, 51–52.

Locher 2013 Hubert Locher, „Praxis der Theorie der Kanonbildung in Nachbardisziplinen. Kunstwissenschaft", in: Gabriele Rippl und Simone Winko (Hrsg.), *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte.* 1. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, 2013, 364–371.

Lowenthal 1999 David Lowenthal, „Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?", in: *Conservation, The Ghetty Conservation Institute Newletter* 14 (3). 1999, 5–8.

Lowenthal 2015 David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country.* 2. Aufl. (1. Aufl. 1985). Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Mall 2007 Henrike Mall, *Pablo Picasso's ‚Un Violon accroché au mur' 1913. Schadensanalyse und methodisches Vorgehen zur Eingrenzung konservatorischer Massnahmen an einer Sandapplikation.* (Master Thesis). Hochschule der Künste Bern, Berner Fachhochschule. Bern, 2007.

Marcadé 2016 Bernard Marcadé, „Eine kraftvollere, einfachere, menschlichere Malerei", in: Anne Umland und Catherine Hug (Hrsg.), *Francis Picabia: Der Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 03.06.–25.09.2016,* Ausstellungskatalog. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2016, 206–223.

Massing 1998 Ann Massing, „Restoration Policy in France in the Eighteenth Century", in: Christine Sitwell und Sarah Staniforth (Hrsg.), *Studies in the History of Painting Restauration.* London: Archetype Publications and the National Trust, 1998.

Matyssek 2010 Angela Matyssek (Hrsg.), *Wann stirbt ein Kunstwerk?. Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst.* München: Verlag Silke Schreiber, 2010.

Matyssek 2018 Angela Matyssek, „Entgrenzung/Begrenzung. Dieter Roths ‚Originale' als Museums- und Sammlungsobjekte", in: *Authentizität und Material: Konstellationen in der Kunst seit 1900,* Roger Fayet, Regula Krähenbühl und (Hrsg.). Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA und Scheidegger & Spiess, 2018, 132–153.

Mecklenburg 1991 Marion F. Mecklenburg (Hrsg.), *Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings: International Conference on the Packing and Transportation of Paintings, Sept. 9–11, London.* Washington: National Gallery of Art, 1991.

Meier 2017 Philipp Meier, „Auf der Suche – wonach?", in: *Neue Zürcher Zeitung.* Zürich, 22.3.2017, www.nzz.ch/feuilleton/kunst-und-aura-auf-der-suche-wonach-ld.152833 (Zugriff: 14.4.2018).

Mèredieu 1999 Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne.* 2. Aufl. (1. Aufl 1994). Paris: Larousse, 1999.

Meyer-Thoss 1985 Christiane Meyer-Thoss, „Poesie am Werk", in: *Parkett. Collaboration Meret Oppenheim.* Bd. 4. Zürich und New York: Parkett Verlag, 1985, 34–49.

Michalski 1991 Stefan Michalski, „Paintings – Their response to temperature, relative humidity, shock and vibration", in: *Art in Transit: Studies in the Transport of Paintings: International Conference on the Packing and Transportation of Paintings, Sept. 9–11. London,* Washington: National Gallery of Art, 1991, 223–248.

Michalski 1994 Stefan Michalski, „Sharing responsibility for conservation decisions", in: *Durability and change: the science, responsibility, and cost of sustaining cultural heritage.* Chichester u. a.: Wiley, 1994, 241–258.

Michalski 2014 Stefan Michalski, „The power of history in the analysis of collection risks from climate fluctuations and light". *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15–19 September 2014.* Paris: International Council of Museums, 2014.

Mondrian 1957 Piet Mondrian, „Natürlich und abstrakte Realität", in: Michel Seuphor (Hrsg.), *Piet Mondrian. Leben und Werk.* Zürich: Europa Verlag, 1957, 301–355.

Monnier 1984 Genevieve Monnier, *Das Pastell.* Genf: Albert Skira, 1984.

Morrison 2010 Rachel Morrison, „Mastic and Megilp in Reynolds's ‚Lord Heathfield of Gibraltar'", in: *National Gallery Technical Bulletin* 31 (The National Gallery London). 2010, 112–128.

Moyer 1959 Harold W. Moyer, „Device for crating paintings and the like". Patentschrift, Laurys Station, Pennsylvania, 1959, 21. Juli.

Muñoz-Viñas 2012 Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary theory of conservation.* London, New York: Routledge, 2012.

Nadolny 2003 Jilleen Nadolny, „The first century of published scientific analyses of the materials of historical painting and polychromy, circa 1780–1880", in: *Reviews in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (4). 2003, 39–51.

Nas 2002 Peter J. M. Nas, „Masterpieces of Oral and Intangible Culture: Reflections on the UNESCO World Heritage List“, in: *Current Anthropology* 43 (1). 2002, 139–148.

North 1930 Stanley Kennedy North, „The Conservation of the King’s Duccio“, in: *The Burlington Magazine* 57 (332). 1930, 204–210.

Oddy/Carroll 1999 William Andrew Oddy/Sara Carroll, *Reversibility – does it exist?.* London: British Museum, 1999.

Office International des Musées (Hrsg.) 1939 *Manuel de la Conservation et de la Restauration des peintures.* Paris: Institut International de Coopération Intellectuelle, 1939.

Ohrt 1997 Roberto Ohrt, „Avantgardistische Falten und realistisches Kunstlicht“, in: *Francis Picabia, Das Spätwerk 1933–1953. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung Deichtorhallen Hamburg, 31.10.1997–01.02.1998.* Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997, 9–17.

Oppenheim 1965 Meret Oppenheim, *Meine Texte. Meret Oppenheim. Ausstellungskatalog.* Zürich: Galerie Gimpel & Hannover, 1965.

Organ 1961 Robert M. Organ, „The consolidation of fragile metallic objects“, in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 6 (suplement). 1961, 128–134.

Ortner 2003 Eva Ortner, *Eva Ortner: die Retusche von Tafel- und Leinwandgemälden: Diskussion zur Methodik.* München: Anton Siegl, 2003.

Ostwald 1904 Wilhelm Ostwald, *Malerbriefe. Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei.* Leipzig: S. Hirzel, 1904.

Ostwald 1905 Wilhelm Ostwald, „Gemälde unter dem Mikroskop“, in: *Die Woche* (7). 1905, 249–251.

Ostwald 1912 Wilhelm Ostwald, *Monumentales und dekoratives Pastell.* Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft mbh, Kremer Reprint, 1912.

Palmbach u.a. 2012 Cornelius Palmbach/Nathalie Bäschlin/Matthias Läuchli/Thomas Fankhauser/Anita Hoess, „Transportmonitoring bei Gemäldetransporten – Neue Datensammlung zur Charakterisierung der Schock- und Vibrationsimmissionen“, in: Österreichischer Restauratorenverband ÖRV und MAK (Hrsg.), *Kunst unterwegs,* Konservieren Restaurieren, 23. Tagung des Österreichischen Restauratorenverbandes 30.11.–01.12.2012. Bd. 14. MAK Wien, 2012, 30–41.

Pease u.a. 1968 Murray Pease/Rutherford John Gettens/Sheldon Keck/Dudley Easby/Henri Courtais, *The Murray Pease Report. Code of Ethics for Art Conservators.* The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works IIC, American Group, 1968.

Petitpierre 1957 Petra Petitpierre, *Aus der Malkalsse von Paul Klee*. Bern: Benteli, 1957.

Pfister/Stehr 2013 Thomas Pfister/Nico Stehr, „Einführung: Fragile Werte aus Wissen“, in: Stephan A. Jansen/Eckhard Schröter/Nico Stehr (Hrsg.), in: *Fragile Stabilität – stabile Fragilität* 2013. Wiesbaden: Springer VS, 2013, doi.org/10.1007/978-3-658-02248-8, pos. 59–254.

Plenderleith 1998 Harold J. Plenderleith, „A History of Conservation“, in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 43 (3). 1998, 129–143.

Plesters 1962 Joyce Plesters, „Dark Varnishes – Some Further Comments“, in: *The Burlington Magazine* 104 (716). 1962, 452–460.

Pohlmann 2010 Albrecht Pohlmann, *Von der Kunst zur Wissenschaft und zurück. Farbenlehre und Ästhetik bei Wilhelm Ostwald (1853–1932)* (Dissertation). Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas, Philosophische Fakultät Martin-Luther-Universität. Halle-Wittenberg, 16.12.2010. digital.bibliothek.uni-halle.de/hs/urn/urn:nbn:de:gbv:3:4-8878 (Zugriff: 23.11.2017)

Pohlmann 2013 Albrecht Pohlmann, „‚Der Künstler schaffe bewusst!‘ – Wilhelm Ostwalds ‚Malerbriefe‘ (1904) und andere Schriften als kunsttechnologisches Paradigma einer kommenden Kunst“, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 27 (1). 2013, 91–104.

Pohlmann u.a. 2016 Albrecht Pohlmann/Kathrin Kinseher/Wibke Neugebauer/Eva Reinkowsky-Häfner/Simona Rinaldi, „A tabulated listing of industrially produced Tempera Paints, c. 1900“, in: Karoline Beltinger und Jilleen Nadolny (Hrsg.), *Paining in Tempera, c. 1900,* KunstMaterial. 1. Aufl. Zürich und London: SIK-ISEA und Archetype Publications, 2016, 85–118.

Postle 2015 Martin Postle, „‚The greatest school that ever Painter had‘: Joshua Reynolds and his Workshop“, in: Lucy Davis und Mark Hallett (Hrsg.), *Joshua Reynolds: Experiments in Paint.* London: Paul Holberton Publishing, 2015, 54–69.

Prange 2005 Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Malerei.* München: Wilhelm Fink, 2005.

Prochno 2006 Renate Prochno, *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst: Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen,* Berlin: Akademie Verlag, 2006.

Qi 2016 Li Qi, „Ni Youyu“, in: Kathleen Bühler (Hrsg.), *Chinese Whispers.Neue Kunst aus den Sigg und M+ Sigg Collections. Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee Bern 19.02.–19.06.2016.* München: Prestel, 2016, 98–101.

Raehlmann 1905 Edouard Raehlmann, „Die Technik der alten Meister aus der klassischen Zeit, beurteilt nach mikroskopischen Untersuchungen von Bruchstücken ihrer Gemälde“, in: *Die Umschau* 9 (44). 1905, 863–868.

Raff 2008 Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe.* Münster: Waxmann, 2008.

Raymond/Hirschhorn 2018 Thomas Hirschhorn/Yasmil Raymond, „Yasmil Raymond im Gespräch mit Thomas Hirschhorn/Yasmil Raymond in Conversation with Thomas Hirschhorn“, in: *Prix Meret Oppenheim 2018, Schweizer Grand Prix Kunst, Sylvie Fleury, Thomas Hirschhorn, Luigi Snozzi,* Bern: Bundesamt für Kultur, 2018, 52–84.

Raupp 1894 Karl Raupp, *Malerei,* Webers illustrierte Katechismen. 2. Aufl. Leipzig: Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, 1894.

Reckwitz 2017 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne.* Berlin: eBook Suhrkamp Verlag, 2017.

Redgrave/Redgrave 1890 Richard Redgrave/Samuel Redgrave, *A century of painters of the English school.* 2. Aufl. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, Limited, 1890.

Reinkowsky-Häfner 2016 Eva Reinkowsky-Häfner, „Tempera: On the history of a technical term“, in: Karoline Beltinger und Jilleen Nadolny (Hrsg.), *Painting in Tempera, c. 1900,* KunstMaterial. Zürich und London: SIK-ISEA und Archetype Publications, 2016, 10–23.

Reynolds 1907 Joshua Reynolds, *The Discourses of Sir Joshua Reynolds to which added his Letters to „the idler“ with an introduction by Austin Dobson,* The Wolrd’s Classics, 2. Aufl. (1. Aufl. 1794). London, New York and Toronto: Henri Frowde Oxford University Press, 1907.

Rheinberger 1992 Hans J. Rheinberger, *Experiment, Differenz, Schrift: Zur Geschichte epistemischer Dinge.* Marburg an der Lahn: Basilisken-Presse im Verlag Natur & Text, 1992.

Rheinberger 2000 Hans-Jörg Rheinberger, „Experiment: Präzision und Bastelei“, in: Christoph Meinel (Hrsg.), *Instrument – Experiment: historische Studien.* Berlin: Verlag für Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik, 2000, 52–60.

Rheinberger 2006 Hans J. Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Richardson 1983a John Richardson, „Crimes Against the Cubists“, in: David Bomford/Mark Leonard/Getty Conservation Institute (Hrsg.), *Issues in the Conservation of Paintings,* Getty Conservation Institute, 2004, 531–538.

Richardson 1983b John Richardson, „Crimes Against the Cubists“, in: *The New York Review of Books.* 16.06.1983, 32–34, www.nybooks.com/articles/1983/06/16/crimes-against-the-cubists/ (Zugriff: 23.11.2017).

Richardson 1984 John Richardson, „Verbrechen an den Kubisten“, in: *Maltechnik-Restauro* 90 (1). 1984, 9–13.

Richardson 1997 John Richardson, *Picasso: Leben und Werk 2 1907–1917,* übers. von Linda Gränz. München: Kindler, 1997.

Richmond/Bracker 2009 Alison Richmond/Alison Braker (Hrsg.), *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths.* London: Butterworth-Heinemann in association with the Victoria and Albert Museum London, 2009.

Rickli/Schenker 2012 Hannes Rickli/Christoph Schenker, „Experimentieren“, in: Christoph Brunner und Giaco Schiesser (Hrsg.), *Practices of Experimentation: Research and Teaching in the Arts Today* Bilingual edition. Zürich: Scheidegger und Spiess, 2012, Bilingual edition.

Riedlinger 2017 Thomas Riedlinger, „Raku Chawan“, in: www.rakuchawan.de/. 2017. www.rakuchawan.de/index.php/gestaltungsaspekte/14-beispielbeitraege (Zugriff: 12.01.2017).

Riegl 1903 Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung.* Wien und Leipzig: W. Baumüller, 1903.

Riegl 1996 Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze,* Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, Neuauflage der Erstausgabe von 1929. Bd. 5. Wien: WUV-Universitätverlag, 1996.

Rippl/Winko (Hrsg.) 2013 *Handbuch Kanon und Wertung: Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2013.

robertwalser.ch 2018 www.robertwalser.ch/de/das-zentrum/ausstellungen/robert-walser-modell-thomas-hirschhorn-2018 (Zugriff 28.10.2019).

Rottau 2012 Nadine Rottau, *Materialgerechtigkeit: Ästhetik im 19. Jahrhundert*. Aachen: Shaker, 2012.

Rubin 1989 William Rubin, *Picasso and Braque: pioneering cubism.* New York: Museum of Modern Art, 1989.

Ruhemann 1958 Helmut Ruhemann, „Criteria for Distinguishing Additions from Original Paint“, in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 3 (4). 1958, 145–161.

Ruskin 1849 John Ruskin, *Seven Lamps of Architecture.* New York: John Wiley, 1849.

Ruskin 1900 John Ruskin, *Die sieben Leuchter der Baukunst,* übers. von Wilhelm Schoelermann. Leipzig: Eugen Diederichs, 1900.

Ruskin 1903 John Ruskin, *Modern Painters,* Edward Tyas Cook und Alexander Wedderburn (Hrsg.), Bd. 4. Cambridge: Cambridge University Press, 1903.

Ruskin 1996 John Ruskin, „Fundamental Laws of Sculpure", in: Nicholas S. Price, Mansfield Kirby Talley Jr. und Alessandra Melucco Vaccaro (Hrsg.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1996.

Sanderson 1658 W. Sanderson, *Graphice. The use of the Pen and Pensil, or, the most exellent Art of Painting: in two Parts.* London: Robert Crofts, 1658.

Sanouillet 1964 Michel Sanouillet, *Picabia.* Paris: L'Œil du temps, 1964.

Schädler-Saub/Weyer 2010 Ursula Schädler-Saub/Angela Weyer, *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives.* London: Archetype Publications Ltd, 2010.

Schaefer/von Saint-George/Lewerentz 2008 Iris Schaefer/Caroline von Saint-George/Katja Lewerentz, *Impressionismus. Wie das Licht auf die Leinwand kam. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 29.02.–22.06.2008.* Mailand: Skira Editore, 2008.

Scheidemann o. J. Christian Scheidemann, „Is the Artist always right? – New Approaches in the Collaboration between Artist and Conservator Speaker: Christian Scheidemann, Contemporary Conservation LTD New York", in: *Vimeo.* o. J. vimeo.com/14603693 (Zugriff: 17.04.2018).

Scheidemann 1996 Christian M. Scheidemann, „Paul Thek", in: *ZKK – Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 10 (2). 1996, 286–293.

Scheidemann 2001 Christian M. Scheidemann, „Do not eat art: Konservierung von Lebesmitteln in der zeitgenössischen Kunst", in: *NIKE bulletin* 16 (3). 2001, 17–20.

Schinzel 1977 Hiltrud Schinzel, „Zwei theoretische Aspekte zur Restaurierung moderner Kunst", in: Heinz Althöfer (Hrsg.), *Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorfer Symposion.* Düsseldorf: Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf – Schenkung Henkel, 1977, 9–12.

Schinzel 1985 Hiltrud Schinzel, „Restaurierung und Forschung. Versuch einer Schematisierung", in: Heinz Althöfer (Hrsg.), *Restaurierung moderner Malerei: Tendenzen. Material. Technik.* München: Callwey, 1985, 19–23.

Schneemann 2003 Peter Johannes Schneemann, *Von der Apologie zur Theoriebildung: die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus.* Berlin: Akademie Verlag, 2003.

Schöne 1997 Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei,* 9.Aufl. (1. Aufl. 1954). Berlin: Gebr. Mann, 1997.

Schultejans 2012 Britta Schultejans, „Dürers ‚Selbstbildnis im Pelzrock' spaltet Bayern", in: *Die Welt.* 31.01.2012. www.welt.de/regionales/muenchen/article13844434/Duerers-Selbstbildnis-im-Pelzrock-spaltet-Bayern.html (Zugriff: 17.04.2018).

Sheldon Keck 1984 Sheldon Keck, „Some Picture Cleaning Controversies: Past and Present", in: *Journal of the American Institute for Conservation* 23 (2). 1984, 73–87.

Singer u.a. 2010 Brian Singer, Trond E. Aslaksby, Biljana Topalova-Casadiego, Eva StorevikTveit, „Investigation of Materials Used by Edvard Munch", in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 55 (4). 2010, 274–292.

Skowranek 2010 Heide Skowranek, „Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth", in: Angela Matyssek (Hrsg.), *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst.* München: Verlag Silke Schreiber, 2010, 87–104.

Skowranek 2013 Heide Skowranek, „Zur technischen Genese der Malerei Ernst Ludwig Kirchners", in: *ZKK – Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 27 (1). 2013, 1–16.

Smith 1829 John Thomas Smith, *Nollekens and his times.* 2 Bde., Bd. 1. London: Richard Bentley and Son, 1829.

Sommer 2016 Andreas Urs Sommer, *Werte: Warum man sie braucht, obwohl es sie nicht gibt.* Stuttgart: J. B. Metzler, 2016.

Morris/Webb 1877 William Morris, Phillip Webb, *The SPAB Manifesto,* London: SPAB Society for the Protection of Ancient Buildings, 1877. www.spab.org.uk/about-us/spab-manifesto (Zugriff: 02.08.2019).

Staniforth 2013 Sarah Staniforth (Hrsg.), *Historical Perspectives on Preventive Conservation*, Readings in Conservation. Los Angeles: Getty Conservation Institute, Getty Publications, 2013.

Stanley-Price/King 2009 Nicholas Stanley-Price, Joseph King, *Conserving the authentic: essays in honour of Jukka Jokilehto.* Rom: ICCROM, 2009.

Starn 2002 Randolph Starn, „Three Ages of ‚Patina' in Painting", in: *Representations* 78 (1). 2002, 86–115.

Stebler 1985 Wilhelm Stebler, „Technische Auskünfte von Künstlern", in: *Maltechnik Restauro* 91 (1). 1985, 19–34.

Stoessel 1983 Marleen Stoessel, *Aura. Das vergessene Menschliche,* Michael Krüger (Hrsg.), Edition Akzente. München und Wien: Carl Hanser, 1983.

Stolow 1967 Nathan Stolow, „Standards for the care of works of art in transit“, in: *International Institute for Conservation of Historic Works, Institut International pour la Conservation des Objets d'Art et d'Histoire,* 1967, 271–285.

Stolow 1979 Nathan Stolow, *Conservation standards for works of art in transit and on exhibition,* museums and monuments. Paris: UNESCO, 1979.

Stoner 2008 Joyce Hill Stoner, „Caroline Keck 1908–2007“, in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 53 (1). 2008, 73–75.

Stout 1931 George L. Stout, „The Technical Conference at Rome“, in: *Notes (Fogg Art Museum)* 2 (6). 1931, 330–332.

Stovel 2008 Herb Stovel, „Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity“, in: *The Association for Preservation Technology International APT Bulletin* 39 (2/3). 2008, 9–17.

Strauss 1972 Ernst Strauss, *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto.* (= Kunstwissenschaftliche Studien. Band 47). München/Berlin:Deutscher Kunstverlag, 1972.

Taleb 2013 Nassim Nicholas Taleb, *Antifragilität: Anleitung für eine Welt, die wir nicht verstehen,* übers. von Susanne Held. München: Albrecht Knaus, 2013.

Talley Jr. 1986 Mansfield Kirby Talley Jr., „‚All Good Pictures Crack‘ Sir Joshua Reynolds's pratice and studio“, in: Nicholas Penny (Hrsg.), in: *Reynolds.* 1st edition. New York: Harry N. Abrams, 1986, 55–70.

Talley Jr. 1996 Mansfield Kirby Talley Jr., „The Eye's Caress: Looking, Appreciation, and Connoisseurship. Introduction to Part I“ in: Nicholas Stanley Price/Mansfield Kirby Talley Jr./Allessandra Melucco Vaccaro (Hrsg.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage,* Readings in Conservation. 1. Aufl. Los Angeles: Getty Conservation Institute, Getty Publications, 1996, 2–41.

Talley Jr. 1998 Mansfield Kirby Talley Jr., „Mircretants and Hottentots: Restorers and Restoration Attitudes and Practices in Sevententh and Eighteenth Century England“, in: Christine Sitwell und Sarah Staniforth (Hrsg.), *Studies in the History of Painting Restauration.* London: Archetype Publications and the National Trust, 1998.

Tanizaki 2010 Jun'ichiro Tanizaki, *Lob des Schattens: Entwurf einer japanischen Ästhetik,* übers. von Eduard Klopfenstein. Erstmals erschienen in Japan,1933. Zürich: Manesse, 2010.

Tate o. J. Tate, „The Gallery of Lost Art – Exhibition at Other Venue“, in: ***Tate***. o. J. www.tate.org.uk/whats-on/other-venue/exhibition/gallery-lost-art (Zugriff Mai 13.05.2018).

The Burlington Magazine 1977 The Burlington Magazine, „Editorial, Too Many Exhibitions – and Usually of the Wrong Kind“, in: *The Burlington Magazine* 99 (892). 1977, 471.

Thompson 2017 Michael Thompson, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value – New Edition.* 1. Aufl. 1979. Neuauflage der 1. Aufl. London: Pluto Press, 2017.

Townsend 1998 Joyce H. Townsend, „Analysis of pastel and chalk materials“, in: *The Paper Conservator* 22 (1). 1998, 21–28.

Townsend 2004 Joyce H. Townsend, *Turner's Painting Techniques.* 4. rev. Aufl. London, New York: Tate Publishing, 2004.

Trenkler 2008 Thomas Trenkler, „Seipel verleiht Vermeer wieder nach Japan. Das Bundesdenkmalamt erteilte keine Genehmigung, das KHM berief beim Ministerium“, in: *Der Standard.* 06.07.2008. www.derstandard.at/story/3403287/seipel-verleiht-vermeer-wieder-nach-japan (Zugriff: 17.04.2018).

Tschudi-Madsen 1985 Stefan Tschudi-Madsen, „Principles in Practice“, in: *Bulletin of the Association for Preservation Technology* 17 (3/4). 1985, 13–20.

Turner 1934 Percy Moore Turner, *„Un Bar aux Folies Bergère“ by Edouard Manet.* Unpublizierter Bericht. Archive Courtauld Institute London, 1934.

Tyradellis 2014 Daniel Tyradellis, *Müde Museen. Oder: wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten.* Hamburg: edition Körber-Stiftung, 2014.

UNESCO (Hrsg.) 1977 UNESCO (Hrsg.), „Operational Guidelines for the World Heritage Committee 1977“. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, World Heritage Committee, 1977. whc.unesco.org/archive/opguide77b.pdf (Zugriff: 22.10.2017).

UNESCO (Hrsg.) 1995 UNESCO (Hrsg.), „Operational Guidelines for the World Heritage Committee 1995“. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, World Heritage Committee, 1995. whc.unesco.org/archive/out/guide95.htm (Zugriff: 22.10.2017).

van Damme/Schinzel/Ex 1999 Claire van Damme, Hiltrud Schinzel, Nicole Ex, in: IJsbrand M. C. Hummelen und Dionne Sillé (Hrsg.), *Modern art – who cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art.* Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, 308–321.

van de Wetering 2000 Ernst van de Wetering, *Rembrandt: The Painter at Work.* Amsterdam: University Press, 2000.

von Frimmel 1894 Theodor von Frimmel, *Handbuch der Gemäldekunde.* Leipzig: Verlag von J. J. Weber, 1894.

von Kalnein 1977 Wend von Kalnein, „Neuartige Gefährdungen bei moderner Kunst aus der Sicht des Museumsfachmanns", in: Heinz Althöfer (Hrsg.), *Restaurierung moderner Kunst. Das Düsseldorfer Symposion.* Düsseldorf: Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt Düsseldorf – Schenkung Henkel, 13–15.

von Saint-George 2013 Caroline von Saint-George, „Die Ästhetik der Oberfläche – Vom Umgang mit Firnis in der deutschen Malerei um 1900 mit abschliessendem Blick auf die ‚Brücke'", in: *ZKK – Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 27 (1). 2013, 105–124.

Vasari 1896 Giorgo Vasari, *Le Vite dei più celebri Pittori, Scultori e Architetti.* 2. Aufl. Florenz: Adriano Salani, 1896.

Verband der Restauratoren VDR 2012 Verband der Restauratoren VDR, *„Meisterwerke sind keine Trophäen" (Stellungnahme des VDR zur öffentlichen Diskussion um die Ausleihe von Albrecht Dürer, „Selbstbildnis im Pelzrock", aus der Alten Pinakothek München an das Germanische Nationalmuseum Nürnberg).* Bonn, 2012.

Villers 2003 Caroline Villers, *Lining paintings: papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques.* London: Archetype Publications Ltd, 2003.

Villers 2004 Caroline Villers, „Post Minimal Intervention", in: *The Conservator* 28 (1). 2004, 3–10.

Vischer/Walter/Dobke 2003 Theodora Vischer, Bernadette Walter, Dirk Dobke, *Roth Zeit: Eine Dieter Roth Retrospektive. Ausstellungskatalog der gleichnamigen Ausstellung im Schaulager Basel 25.05.–14.09.2003* 1. Aufl. Baden/Schweiz: Lars Müller, 2003.

von Burg 2017 Dominique von Burg, „Peter Roesch – Die Kraft von leisen Tönen und energetischen Farben", in: *Kunstbulletin* (10). 2017, 52–61.

Waentig u.a. 2014 Friederike Waentig/Melanie Dropmann/Karin Konold/Elise Spiegel/Christoph Wenzel, *Präventive Konservierung. Ein Leitfaden. Beitäge zur Museologie.* Bd. 5. ICOM Deutschland, 2014. icom-oesterreich.at/publikationen/praeventive-konservierung-ein-leitfaden (Zugriff: 21.04.2018).

Wagner 2001 Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne.* München: C. H. Beck, 2001.

Waller 1994 Robert Waller, „Conservation risk assessment: a strategy for managing resources for preventive conservation", in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 39 (sup. 2). 1994, 12–16.

Waller 1996 Robert Waller, „Preventive conservation planning for large and diverse collections", in: *Preservation of Collections: Assessment, Evaluation, and Mitigation Strategies.* Preprints of the June 10–11, 1996 workshop. Washington: American Institute for Conservation, 1996, 1–9.

Walter Benjamin Kolleg, Universität Bern 2017 Walter Benjamin Kolleg, *Universität Bern, Original – Kopie: Techniken und Ästhetiken der Reproduzierbarkeit.* 09.01.2017. www.wbkolleg.unibe.ch/forschung/forschungsforum/original__kopie_techniken_und_aesthetiken_der_reproduzierbarkeit/index_ger.html (Zugriff: 24.11.2017).

Wankmüller 1960 Rike Wankmüller, "Zur Farbe bei Paul Klee", in: *Studium Generale,* 13 (7). 1960, 427–435.

Wedekind 2014 Gregor Wedekind, „Theorie nach Kunst – Kunst nach Theorie? Zur Praxis der Selbstreflexion bei Paul Klee", in: Eva Ehninger und Magdalena Nieslony (Hrsg.), *Theorie²: Potenzial und Potenzierung künstlerischer Theorie.* 1. Aufl. Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014, 89–110.

Wenzel 1934 Franz Wenzel, *Handbuch für Maler.* 9. Aufl. Leipzig: Jüstel & Göttel, 1934.

Werner 1961 Alfred Emil Anthony Werner, „Consolidation of fragile objects", in: *Studies in Conservation, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* 6 (sup 1). 1961, 125–127.

Wharton 2008 Glenn Wharton, „Dynamics of Participatory Conservation: The Kamehameha I Sculpture Project", in: *Journal of the American Institute for Conservation 47* (3). 2008, 159–173.

Wharton 2018 Glenn Wharton, „Bespoke ethics and moral casuistry in the conservation of contemporary art", in: Jackie Heuman (Hrsg.), *Journal of the Institute of Conservation* 41 (1). 2018, 58–70.

Wharton/Blank/Dean 1995 Glenn Wharton, Sharon D. Blank, J. Claire Dean, „Sweetness and blight: conservation of chocolate works of art", in: *From Marble to Chocolate: The Conservation of Modern Sculpture.* London: Archetype Publications, 1995, 162–169.

Wiederkehr 2000 Eva Wiederkehr, „Der handschriftliche Œuvre-Katalog von Paul Klee", in: Oskar Bätschmann und Joseph Helfenstein (Hrsg.), *Paul Klee, Kunst und Karriere: Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern,* Schriften und Forschungen zu Paul Klee. Bd. 1. Bern: Stämpfli, 2000, 146–158.

Winkler 2011 Julia Winkler, *Paul Klee – Inventarisation und Analyse von Malmaterialien und Malutensilien aus dem Nachlass Paul Klee sowie exemplarische Auswertung im kunsttechnologischen Kontext* (Master Thesis). Hochschule der Künste Bern HKB, Berner Fachhochschule BFH. Bern, 2011.

Wodianka/Ebert (Hrsg) 2016 Stefanie Wodianka und Juliane Ebert (Hrsg.), *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens.* (= Edition Kulturwissenschaft. Bd. 72). Bielefeld: transcript, 2016.

Wolfgangmüller 1914 Wolfgangmüller, „Warum neue Maltechniken?“, in: *Technische Mitteilungen für Malerei. Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für rationale Malverfahren,* München. 30 (16). 1914, 226–228.

Zahnd 1997 Beatrice Zahnd, *Materialien und Techniken im Werk von Meret Oppenheim* (Diplomarbeit). Fachlasse für Konservierung und Restaurierung HKG, Studiengang Gemälde, Skulptur und Wandmalerei, Schule für Gestaltung Bern. Bern, 1997.

Zerner 1976 Henri Zerner, „Alois Riegl: Art, Value, and Historicism“, in: The MIT Press, American Academy of Arts and Sciences (Hrsg.), *Daedalus,* 105 (1). 1976, 177–188.

Zeppetella, Zumbühl, Bäschlin 2019 Patrizia Zeppetella, Stefan Zumbühl, Nathalie Bäschlin, “Then Egg, then Watercolour or Tempera Paints, then Alcohol Resin”: Paul Klee’s Tempera Painting Techniques, In: Patrick Dietemann, Wibke Neugebauer, Eva Ortner, Renate Poggendorf, Eva Reinkowski-Häfner, Heike Stege (Hrsg.), *Tempera Painting 1800–1950: Experiment and Innovation from the Nazarene Movement to Abstract Art,* Archetypes Publications, London, 2019 145–151.

Zumbühl, Scherrer, Eggenberger 2014 Stefan Zumbühl, Nadim C. Scherrer, Urs Eggenberger, „Derivatization Technique to Increase the Spectral Selectivity of Two-Dimensional (2D) Fourier Transform Infrared Focal Plane Array (FT-IR FPA) Imaging: Analysis of Binder Composition in Aged Oil and Tempera Paint“, in: *Applied Spectroscopy,* 68, (4), 2014, 458–465.

Zumbühl u.a. 2017 Stefan Zumbühl, Andreas Hochuli, Balthazar Soulier, Nadim C. Scherrer, „Fluorination technique to identify the type of resin in aged vanishes and lacquers using infrared spectroscopy“, in: *Microchemical Journal,* 134. 2017, 317–326. doi.org/10.1016/j.microc.2017.06.013 (Zugriff: 18.10.2019).

Anhang

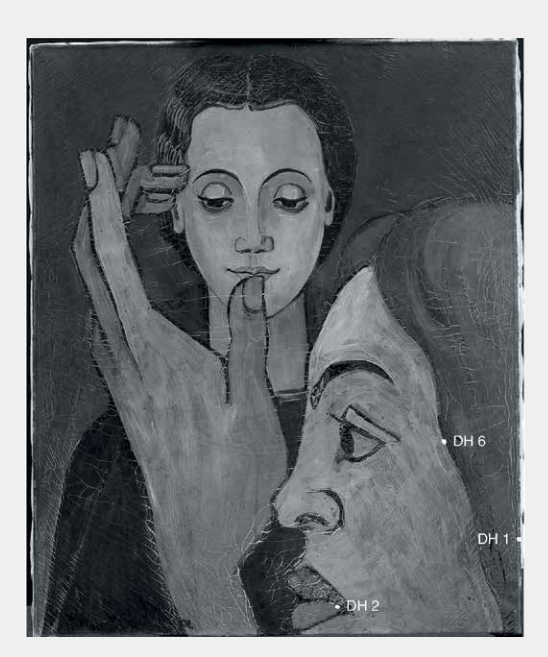
NATURWISSENSCHAFTLICHE UNTERSUCHUNGEN

Die materialtechnologischen Untersuchungen erfolgten durch Dr. Stefan Zumbühl und Dr. Nadim Scherrer am Kunsttechnologischen Labor der Hochschule der Künste Bern. Ihre Berichte werden hier auszugsweise präsentiert. Die Mikroproben wurden durch Nathalie Bäschlin im Kunstmuseum Bern entnommen. Der primäre Fokus lag auf der Bestimmung der Bindemittelkomponenten mit Infrarotspektroskopie FTIR. Für die Charakterisierungen der anorganischen Komponenten wurden an gewissen Proben Elementanalysen mit Energiedispersiver Röntgenspekroskopie REM/EDS vorgenommen. Für die Infrarotspektroskopie FTIR (Perkin Elmer System 2000-IR Mikroskop) wurden mit einer Wolframnadel Sekundärproben von ca. 20µm Grösse separiert. Anschliessend wurden diese auf einen CVD Diamanten transferiert und mit einer Präparationswalze planiert. Die Messungen erfolgten in Transmission mit einer spektralen Auflösung von $4cm^{-1}$ und mit 16 Scans. In einigen Fällen wurden die Probe zusätzlich mit Schwefeltetrafluorid SF4 derivatisiert. Dazu wurde das Probematerial während 12h dem reaktiven Gas ausgesetzt und anschliessend nochmals gemessen. Dadurch lassen sich spektrale Bandenüberlagerungen gewisser Absorptionsbanden eliminieren, was eine spezifischere Charakterisierung der Bindemittelkomponenten erlaubt (Zumbühl/Scherrer/Eggenberger 2014). Für die Elementmessung wurden die Mikroproben auf einem Carbonkleber fixiert und eingemessen. Die Analysen erfolgten bei einer Anregungsspannung von 20kV und einer Messzeit von 100Sec. (REM: Zeiss EVO MA10, EDS: Noran Instruments, Voyager 4).
Die Materialanalytik an Proben des Gemäldes, *Un violon accroché au mur* von Pablo Picasso führte Dipl. rest. Henrike Mall im Rahmen ihrer Diplomarbeit im Kunsttechnologischen Labor der Hochschule der Künste Bern in Zusammenarbeit mit Dr. Stefan Zumbühl sowie am Forschungszentrum Karlsruhe in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Andreas Gerdes durch. Die Analyseergebnisse sind in der Diplomarbeit dokumentiert (Mall 2007).

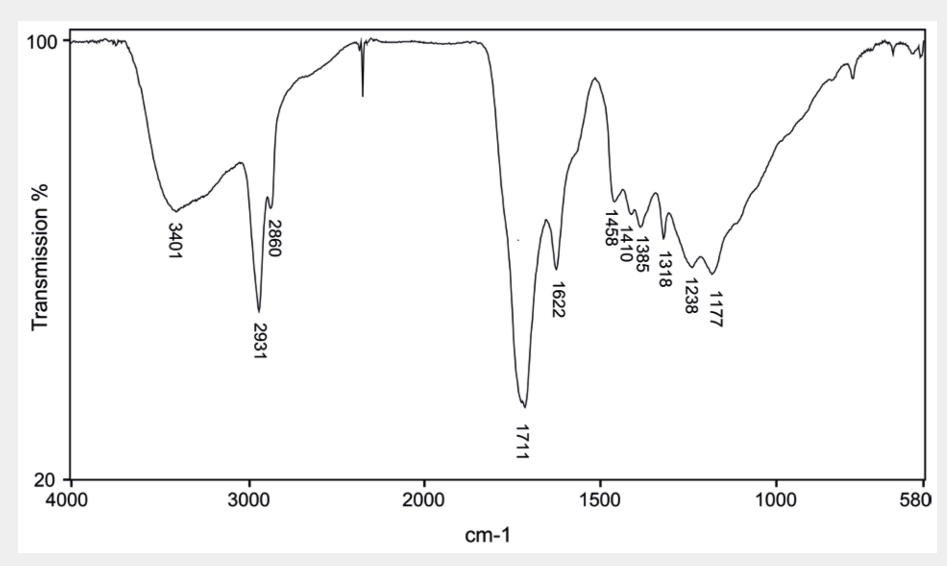
1. FRANCIS PICABIA, DIE HAND

Die Untersuchung des Firnismaterials erfolgte mittels Infrarotspektroskopie FTIR. Es handelt sich dabei um einen braunes, oxidiertes Firnismaterial, welches eigenartig weich, aber dennoch brüchig ist. Das Analyseresultat zeigt, dass es sich dabei um einen klassischen, stark oxidierten Öllack handelt (Spektren DH1 und DH1 SF4). Durch die Derivatiserung mit Schwefeltetrafluorid SF4 lassen sich die verschiedenen überlagerten νC=O Carbonylbanden spektroskopisch trennen. Das trocknende Öl ist sehr stark degradiert. Der hohe Säuregehalt (Signal bei ≈1840cm^{-1}) im Verhältnis zu den Estern der Glyceride (Signal bei 1740cm^{-1}) zeigt, dass die Hydrolyse und die oxidative Fragmentation enorm stark fortgeschritten sind (Spektrum DH1 SF4). Bei der Harzkomponente handelt es sich um Kolophonium. Dieses lässt sich an den charakteristischen Signalen um ≈1685cm^{-1} (α,β-ungesättigte Ketone ≈1685cm^{-1}) und ≈1610cm^{-1} (spezifische Doppelbindungen) zuweisen (Zumbühl u.a. 2017). Dieser Degradationszustand erklärt auch die „Weichheit“ des Materials. Stark fragmentierte Öle zeigen in Abwesenheit von stabilisierenden Kationen grundsätzlich ein solches Alterungsverhalten.

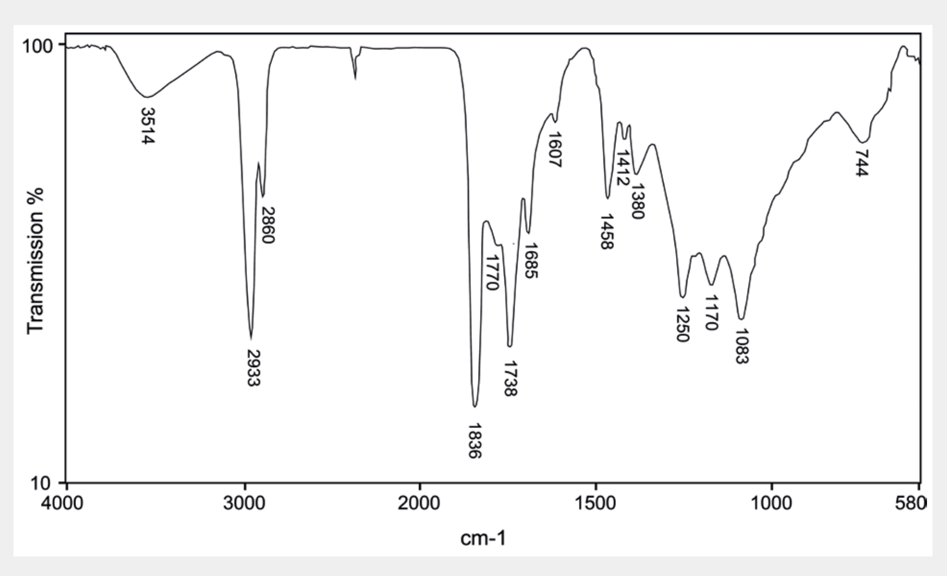
Probenplan



Proben



DH1

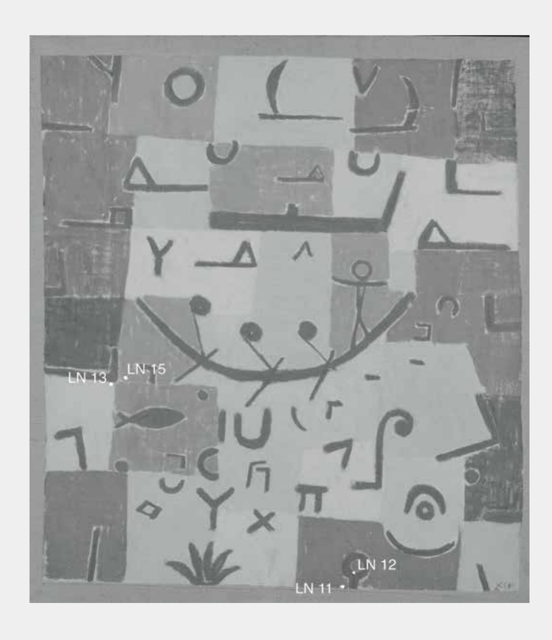


DH1 SF4

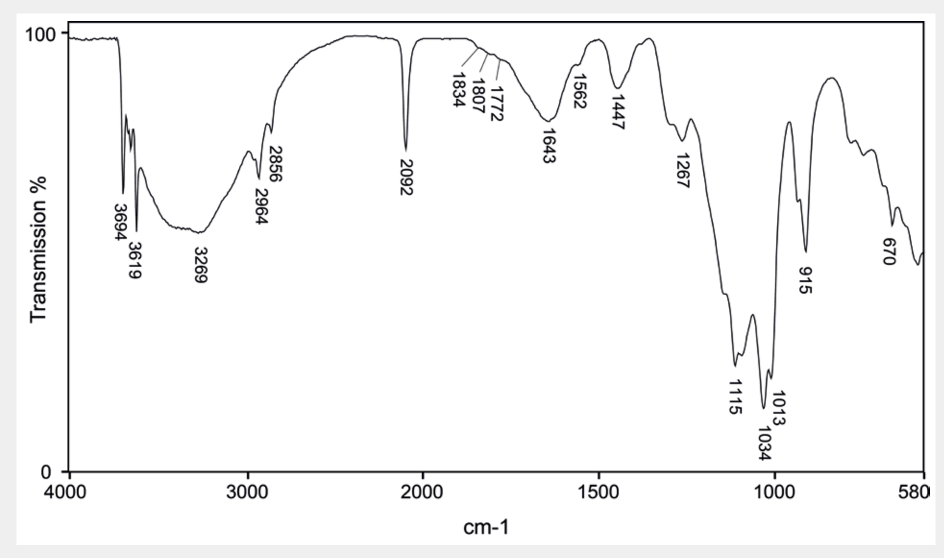
2. PAUL KLEE, LEGENDE VOM NIL

Der Fokus der Untersuchungen lag auf der Bestimmung des Bindemittels mittels Infrarotspektroskopie FTIR. Es erfolgten keine zusätzlichen Untersuchungen zur Charakterisierung der Farbmittel. In den Farben ist meist nur wenig Bindemittel enthalten. Alle Proben enthalten viel Kaolin, Quarz und Calciumcarbonat in variierendem Mengenverhältnis. Als Pigmente wurden Ocker, Berlinerblau und Cobaltblau nachgewiesen. Als Bindemittel lässt sich in allen Proben ein geringer Ölanteil mit einer gesättigten Kohlenwasserstoffverbindung nachweisen. Der Nachweis weiterer Bindemittelbestandteile ist aufgrund spektraler Bandenüberlagerungen mit den Füllstoffen erschwert. Bei den Proben LN10-LN15 wurde daher zusätzlich eine Derivatisierung mit SF4 vorgenommen, was eine bessere Charakterisierung der Bindemittelbestandteile erlaubt. Mit dieser Probenbehandlung lässt sich das Calciumcarbonat CaCO3 in das nicht IR-aktive Calciumfluorid CaF2 überführen. Die Elimination der Carbonatbanden ermöglicht die Detektion der Amid I- (≈1650cm^{-1}) und der Amid II-Bande (≈1550cm^{-1}). In allen Proben liess sich auf diese Weise ein Proteinanteil nachweisen (Spektren LN 11 SF4, LN 12 SF4, LN 13 SF4, LN 15 SF4). Daher handelt es sich beim Bindemittel um eine Art von Tempera, wie sie für den Künstler bekannt ist (Zeppetella/Zumbühl/Bäschlin 2019).
Die Auswirkung der Derivatisierung mit SF4 ist hier exemplarisch an der blauen Probe (LN 15 und LN15 SF4) dargestellt. Zudem konnte in allen SF4-behandelten Proben Spuren von Schellack nachgewiesen werden. Dieses Material zeigt nach der Derivatisierung charakteristische νC=O Banden der Acylfluoride C(O)OF von primären Säuren (≈1840cm^{-1}) und zyklischen α,β-ungesättigten Säuren (≈1805cm^{-1}) (Zumbühl et al. 2017). Ein weiteres νC=O Signal um ≈1775cm^{-1} lässt sich charakteristischen Oxidationsprodukten (Persäuren) zuordnen.

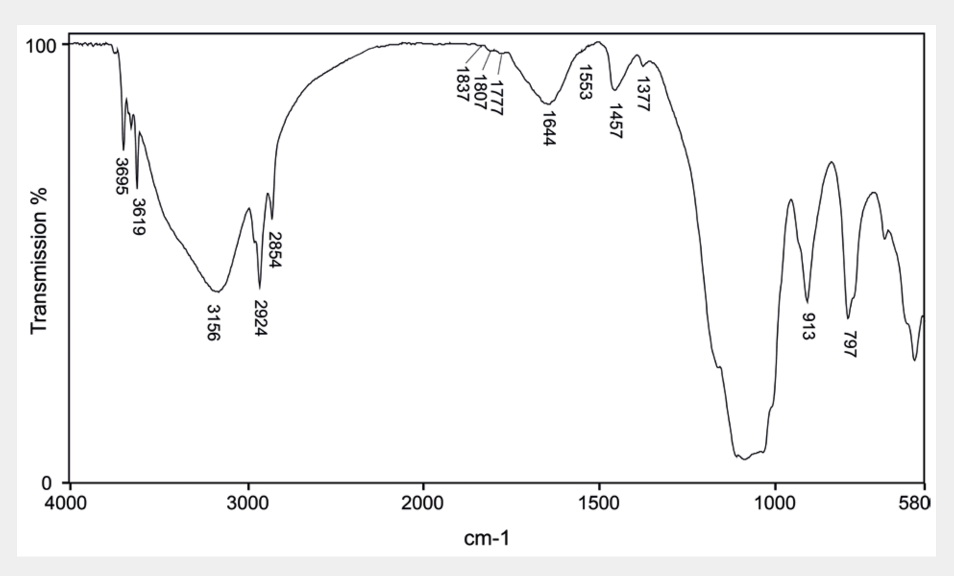
Probenplan



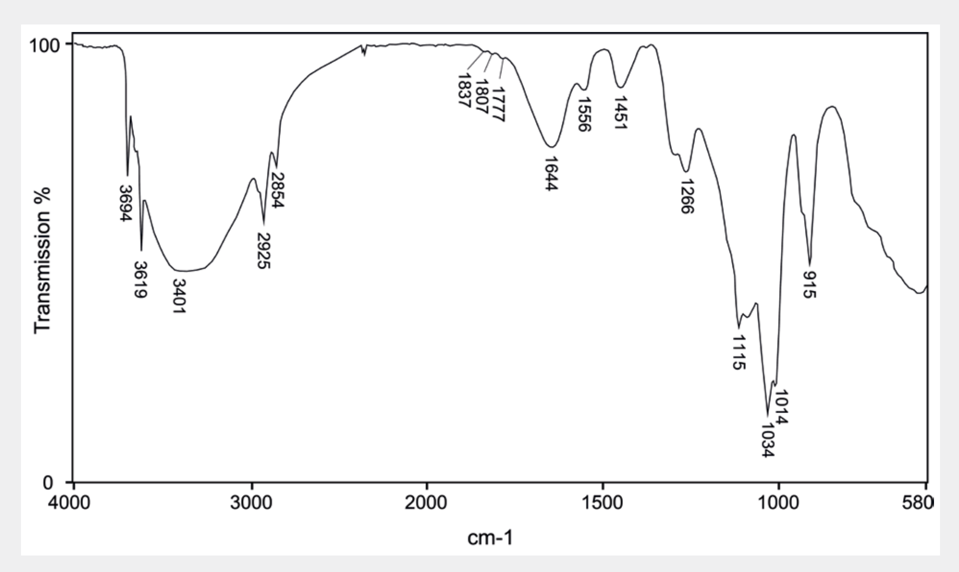
Proben



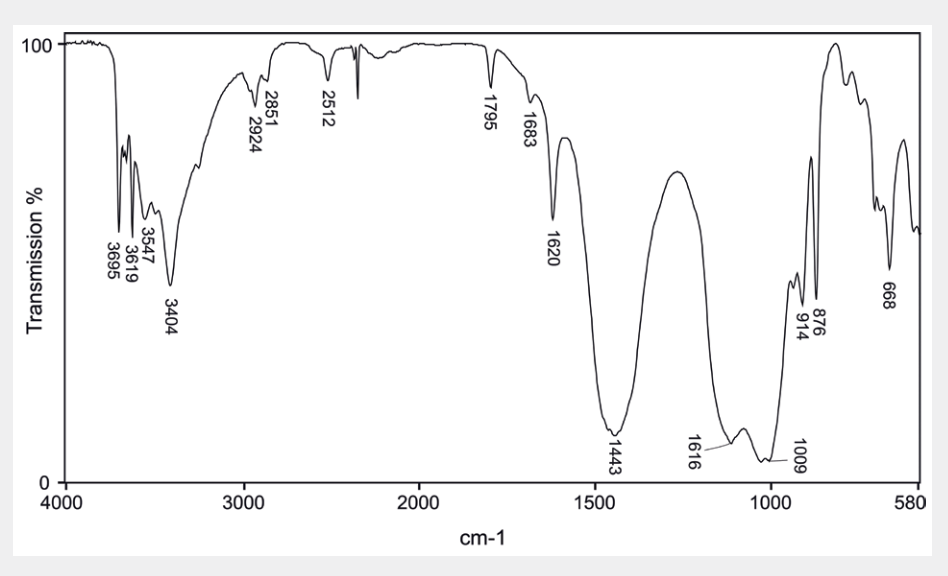
LN11 SF4



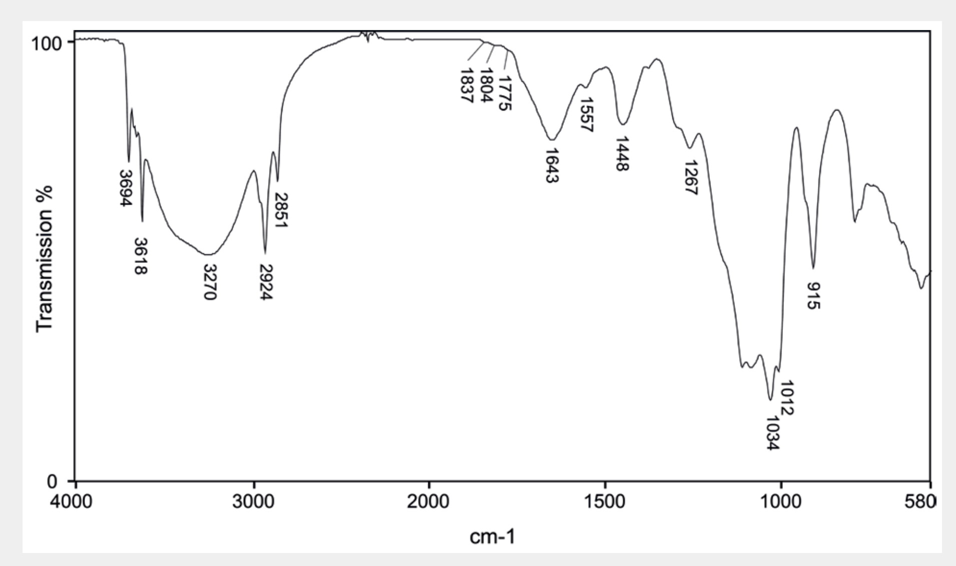
LN12 SF4



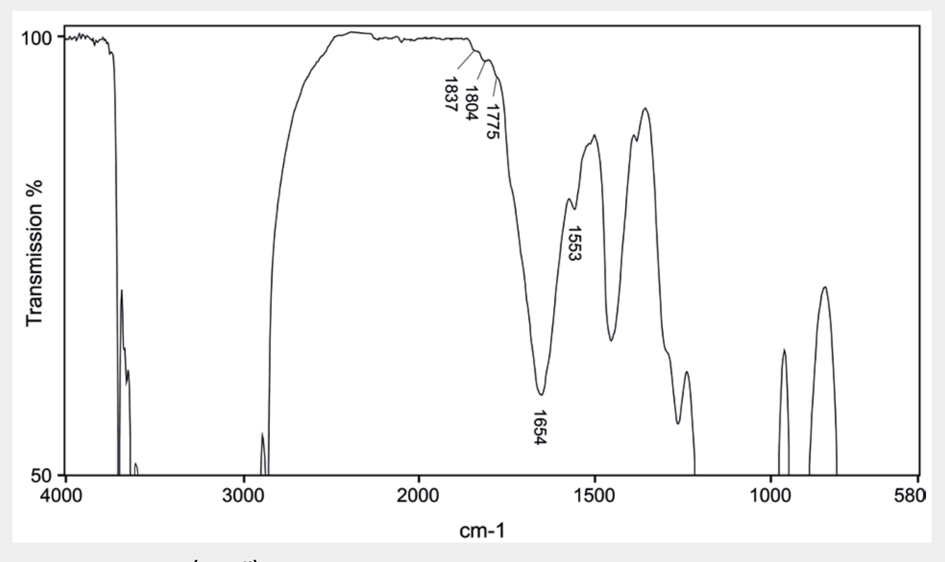
LN13 SF4



LN15



LN15 SF4



LN15 SF4 64Scans (Detail)

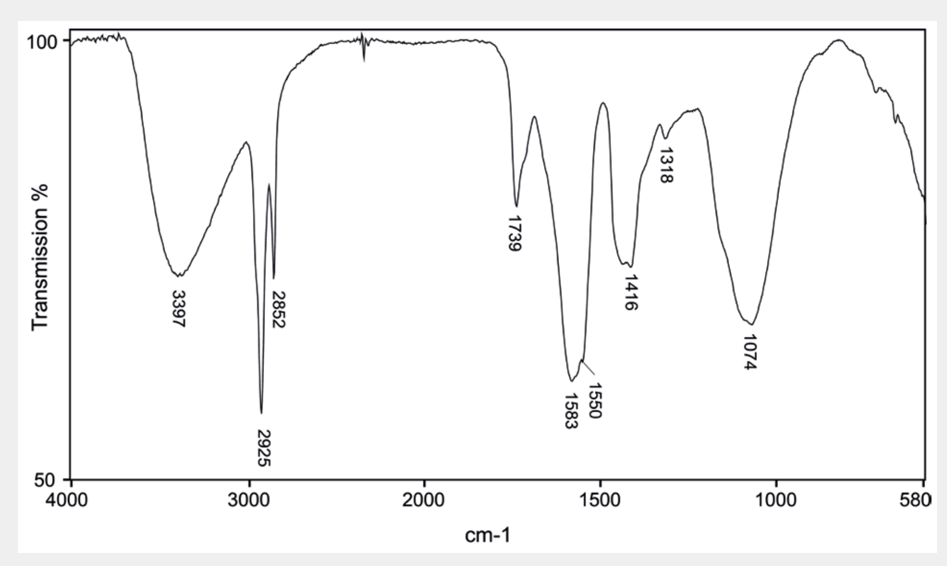
3. PIET MONDRIAN, TABLEAU N: II, 1925

Der Fokus der Untersuchungen lag auf der Bestimmung des Bindemittels und des Firnismaterials mittels Infrarotspektroskopie FTIR. Es erfolgten keine zusätzlichen Untersuchungen zur Charakterisierung der Farbmittel. Es wurden drei Proben aus dem weissen und grauen Farbbereichen untersucht. Beim Bindemittel handelt es sich in allen Proben um ein teilweise hydrolysiertes und stark verseiftes Öl. Es gibt aber charakteristische Unterschiede zwischen den Proben. Die Probe TN 1 (Spektrum TN 1) zeigt die charakteristischen Carboxylatbanden νaCOO- (Spektrum TN 1) und νaCOO- ≈1400 cm^{-1} der Zinkseifen. Daher kann von einer Pigmentierung mit Zinkweiss ausgegangen werden. Die Schulter ≈1550 cm^{-1} weist auf einen Anteil an Zinkstearat hin. Die Probe TN 2 und TN 5 enthalten als Pigment basisches Bleiweiss und haben einen unterschiedlichen Füllstoffgehalt. Die ν2-Signale um 873cm^{-1} und 855cm^{-1} weisen wohl auf ein Calzit/Aragonit-Gemisch als Zuschlag hin (Spektrum TN 2). Die Probe TN 5 zeigt einen bedeutend grösseren Anteil an Zinkstearat ≈1540 cm^{-1} (Spektrum TN 5) als sie Probe TN 2. Die beiden Firnisproben zeigen ein proteinisches Beschichtungsmaterial (Spektrum TN 5 und TN 10). Da die Oberflächenschicht sehr dünn ist, war eine selektive Beprobung limitiert und das Material enthält daher etwas Malschichtbestandteile (Kontaminierung).

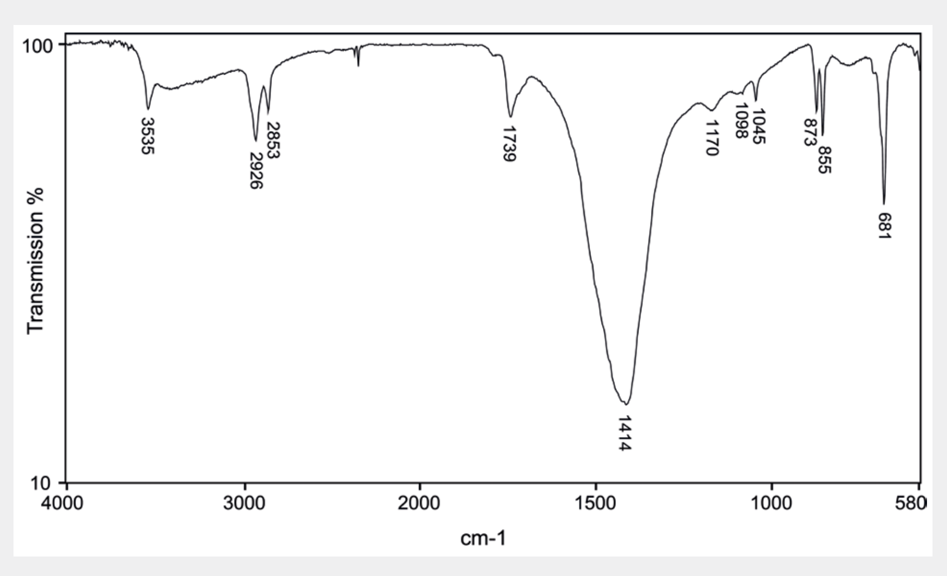
Probenplan



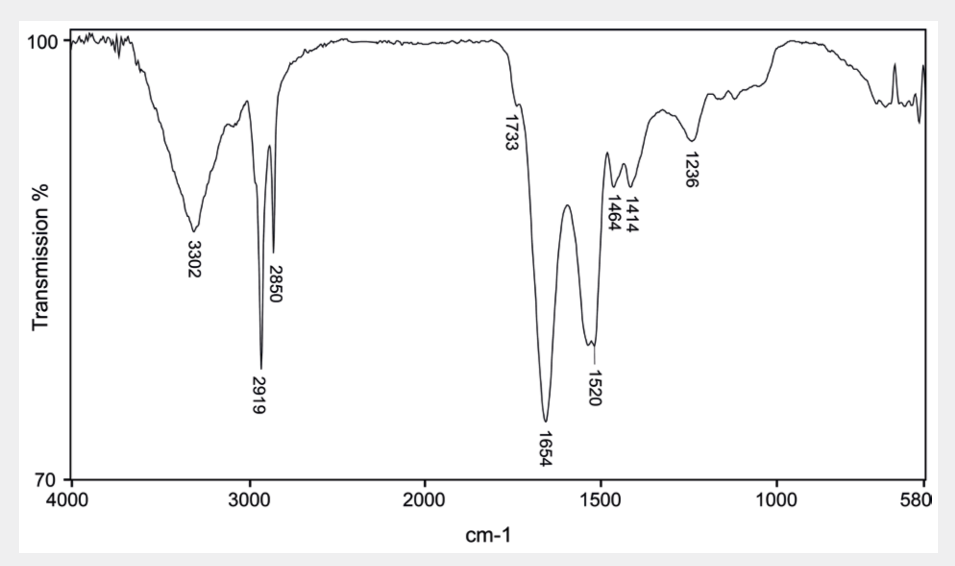
Proben



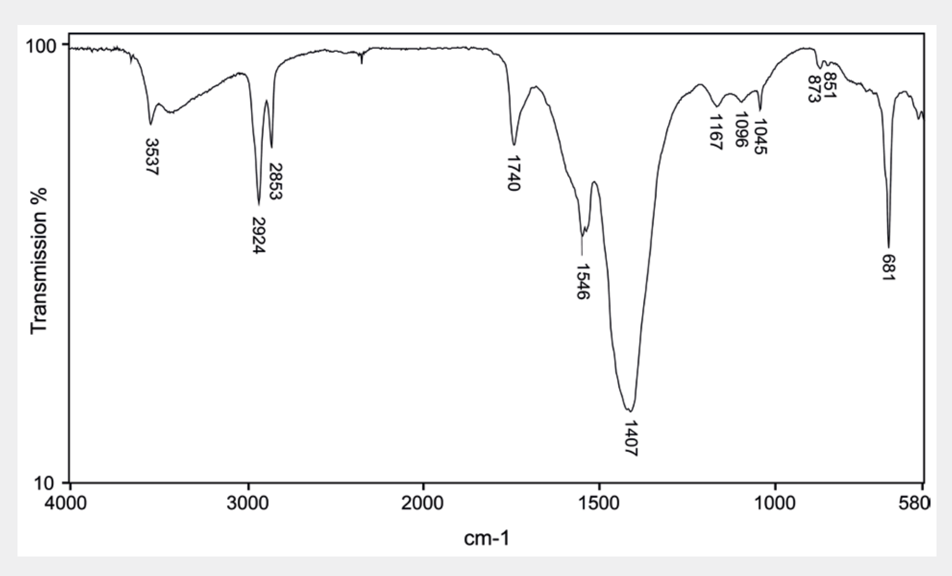
TN1



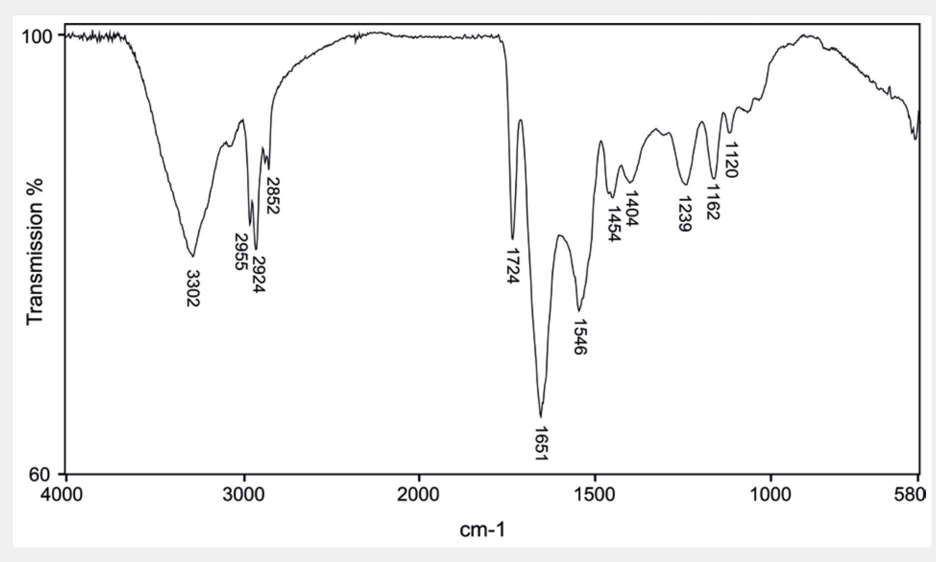
TN2


Transmission %
100
70
4000
3000
2000
1500
1000
580
cm-1
3302
2919
2850
1733
1654
1520
1464
1414
1236

TN3


Transmission %
100
10
4000
3000
2000
1500
1000
580
cm-1
3537
2924
2853
1740
1546
1407
1167
1096
1045
873
851
681

TN5



TN 10 (Transparenter Bereich)

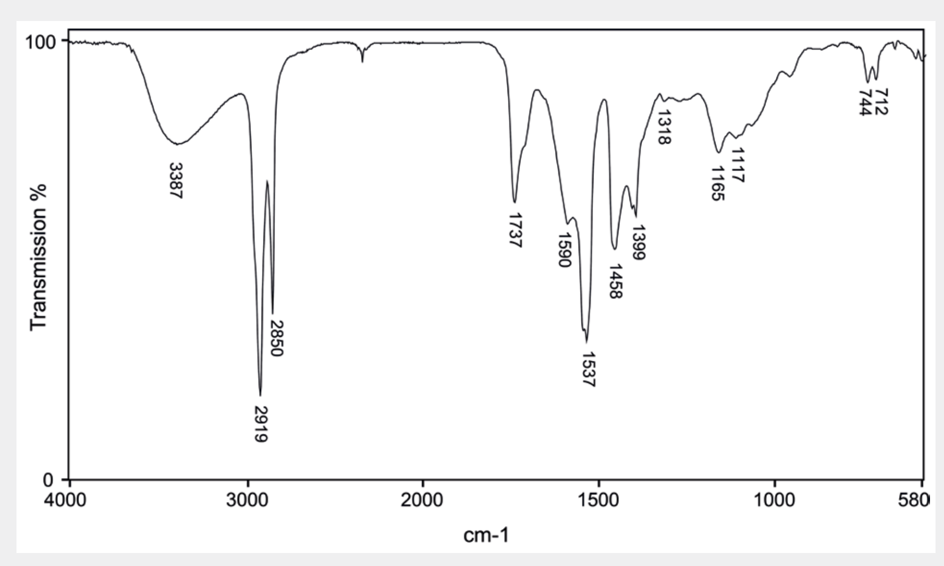
4. MERET OPPENHEIM, EIN ABEND IM JAHRE 1910

Es wurden zwei Proben aus zwei unterschiedlichen gelben Farbbereichen entnommen. Diese zeigen eine unterschiedliche Fluoreszenz. Die Probe AT 15 fluoresziert grünlich, während die Probe AT 16 eine orange Fluoreszenz aufweist. Das Bindemittel wurde mit Infrarotspektroskopie FTIR untersucht. Beide Proben zeigen prinzipiell die gleiche Zusammensetzung. Das Öl ist stark verseift und zeigt die charakteristischen Carboxylatbanden νaCOO- ≈1580cm^{-1} und νaCOO- ≈1400cm^{-1}. Neben den Zinkseifen des Öles ist auch ein variierender Gehalt an Zinkstearat auszumachen νaCOO- ≈1540cm^{-1}. Beide Proben zeigen einen hohen Anteil dieses Additives, wobei dieser bei der Probe AT 15 (Spektrum AT 15) noch bedeutend grösser ist als in Probe AT 16 (Spektrum AT 16). Zudem zeigen sich Oxalate als Alterungsprodukte. Die anorganischen Komponenten wurden mit Energiedispersiver Röntgenspektroskopie REM/EDS untersucht. Als Farbmittel sind hauptsächlich Zinkweiss und Cadmiumgelb enthalten. Der unterschiedliche Gehalt an Zinkverbindungen erklärt auch die variierende Fluoreszenz, da diese Zinkverbindungen eine grünliche Fluoreszenz zeigen, während gewisse Cadmiumpigmente eine orange Fluoreszenz aufweisen können.

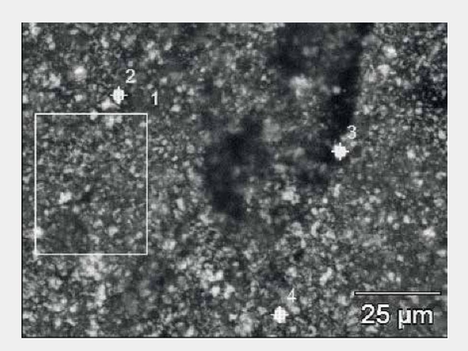
Probenplan



Proben

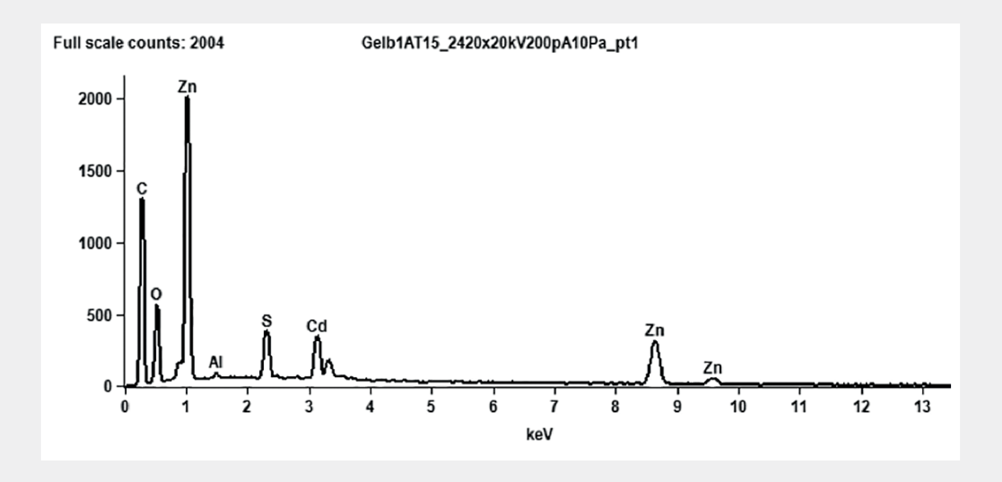


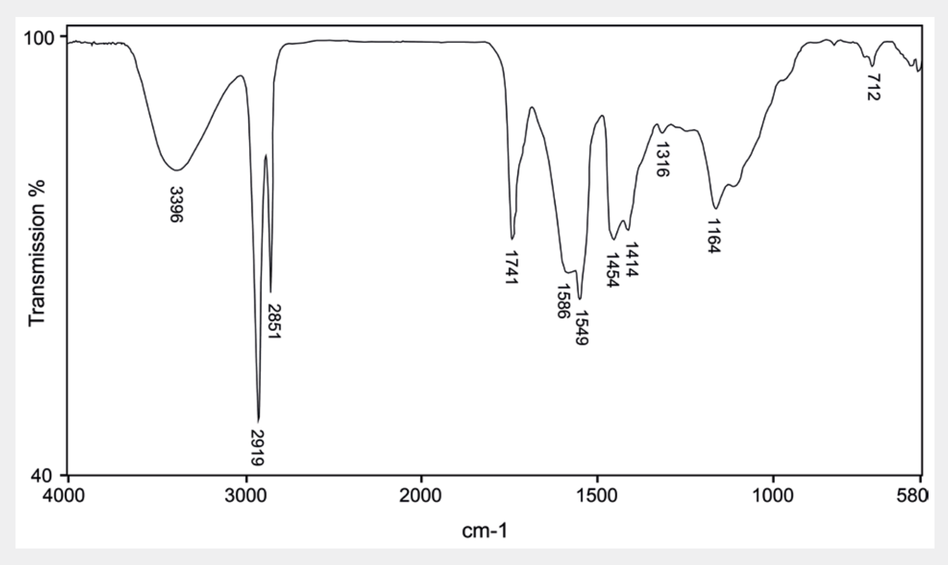
AT15



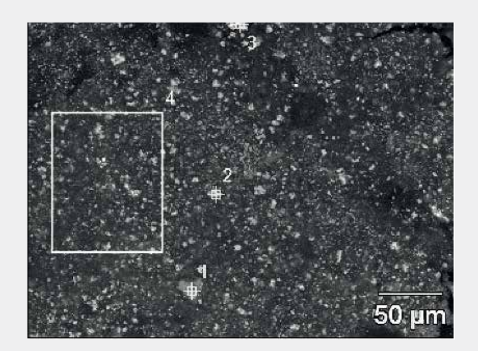
AT15 EDS

Image Resolution: 2048 by 1536; Image Pixel Size: 0.06 µm; Acc. Voltage: 20.0 kV; Magnification: 2419 Detector: UltraDry





AT16



AT16 EDS

Image Resolution: 2048 by 1536; Image Pixel Size: 0.16 µm; Acc. Voltage: 20.0 kV; Magnification: 900 Detector: UltraDry

